ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

3 1983

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 70-летием

Сергея Владимировича Михалкова, поэта, прозаика, драматурга,
Героя Социалистического Труда,
лауреата Ленинской и Государственных премий СССР,
действительного члена Академии педагогических наук СССР

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

3
1983

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Проблемы века — проблемы художника

3
Эмил Петров, Ян Какош, Хосе Массип, Буабан Воракун, Ласло Лугоши, Лотар Беллаг, Мечислав Васьковский, Ион Григореску, Александр Каракаров, Ли Тхаи Бао Ко всем кинематографистам и работникам телевидения мира

5
Шухрат Аббасов Во имя мира на земле

6
Себастьян Ларракон Чужого горя не бывает

Современность и экран

8
Валерий Носов Территория наша — общая

Новые фильмы

14
Л. Корнешов На крутых перевалах истории

22
Армен Медведев Вопросы после фильма

37
Р. Соболев Квадрат поиска

44
С. Истратова Земная фантастика Ричарда Викторова

53
М. Саенко Хлеб нашего завтра

Ракурс

59
Вадим Абдрашитов В нем чувствуется глубина ..

64
Сергей Соловьев Маленькое каноэ для Леонида Филатова

Интервью между съемками

68
Эльдар Кулиев «Низами»

69
Ян Стрейч «Чужие страсти»

70
Болот Шамшиев «Волчья яма»

Портреты

72
А. Згуриди Пространство фильма

Теория и история

81
С. Фрейлих Этюды о стиле

100
Ан. Вартанов Сложная ясность теории

106

Издано о кинематографе

Памяти товарища

111
Станислав Ростоцкий Григорий Бритиков

112
Григорий Марьямов Борис Коноплев

За рубежом

114
В. Баскаков Экранная агрессия

128
Игорь Фесуненко Самоубийство Америки

136
Мирон Черненко «Происшествия, почерпнутые из моря житейского»

144
А. Соколов Дети и война

147
Синерама

Сценарий

155
Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов Вокзал для двоих

192
Фильмография

На 1-й стороне обложки: Анатолий Кузнецов и Борис Щербаков в фильме «Случай в квадрате 36—80» (режиссер М. Туманишвили, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки: Клаус Мария Брандауэр в фильме «Мефистофель» режиссера Иштвана Сабо (Венгрия—ФРГ)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Problems of Century Are Artist's Problems

Emil Petrov, Jan Kakosh, Jose Massip, Buaban, Vorakun, Laszlo Lugossyi, Lotar Bellag, Mechislav Waśkovsky, Jon Grigoresku, Alexander Karaganov, Li Tkhao Bao — To All Cineastes and TV Workers of the World (p. 3)

Shukhrat Abbasov — For the Sake of Peace on Earth (p. 5)

Sebastian Alarkon — There Can't Be an Alien Grief... (p. 6)
Directors about place of cinema art in the struggle for peace

The Time and the Screen

Valery Nosov — Our Common Land (p. 8)
Deputy Director of Industrial Society «Avtozil» on actual problems of economics and organization of production dealing with problems of cinema

New Films

Lev Korneshov — On Steep Passes of History (p. 14)
Review of the film «High Pass» (Dovzhenko Film Studio, 1982)

Armen Medvedev — The Questions After the Film (p. 22)
Review of the film «Relatives» («Mosfilm», 1981)

Romil Sobolev — Square of Search (p. 37)
Review of the film «Incident in Square 36—80» («Mosfilm», 1982)

Svetlana Istratova — Earthly Science Fiction of Richard Victorov (p. 44)
Review of the film «Per Aspera Ad Astra» (Central Gorky Film Studio, 1980)

Margarita Sayenko — Bread of Our Future (p. 53)
Review of the film «Such a Heavy Ear» («Kievnauchfilm», 1982)

Foreshortening

Vadim Abdrashitov — One Can Feel His Depth... (p. 59)

Sergey Soloviyev — Little Canotier for Leonid Filatov (p. 64)
Portraits of two Soviet actors Vladimir Gostiukhin and Leonid Filatov

Interview Between Takes

Eldar Kuliyev — «Nizami» (p. 68)
Ian Streitch — «Alien Passions» (p. 69)
Bolot Shamshiyev — «Hole of Wolf» (p. 70)
Film directors on their new works

Portraits

Alexander Zguridi — Space of Film (p. 72)
Article on artistic career of Soviet film director Nikolay Levitsky

Theory and History

Semion Freilikh — Essays on Style (p. 81)
Article on stylistic connections between the films by two directors Andrey Tarkovsky and Vasily Shukshin

Anry Vartanov — Complex Clearness of Theory (p. 100)
Review of the book by Leonid Kozlov «Picture and Image» (1980)

Published on Cinema (p. 106)

Notes on new books

In Memoriam

Stanislav Rostotsky, Grigory Maryamov — Grigory Britikov (p. 111)
Boris Konoplyov (p. 112)

Abroad

Vladimir Baskakov — Agression of Screen (p. 114)
An article on actual problems of ideological struggle in cinema

Igor Fesunenko — Suiside of America (p. 128)
Review of the film «Kill of America» (USA)

Miron Chernenko — «Events Taken From the Sea of Life» (p. 136)
Review of Yugoslavian films «Tigar», «Lyubavni Zivot Budemira Trajkovica», «Rad na odreden vreme»

Anatoly Sokolov — Children and War (p. 144)
Review of the film «Me Vang Nha» (SRV)
Cinerama (p. 147)

Script

Emil Braginsky, Eldar Ryazanov — Railway Station For Two (p. 155)

Filmography (p. 192)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 13.12.82.
Подп. к печати 9.02.83. А 01533
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12 усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 17,57
Печать высокая
Тираж 55 000 экз. Заказ 3188
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Чехов Московской области

Ко всем кинематографистам и работникам телевидения мира

Уважаемые коллеги, работники кино и телевидения,

двадцатый век принес многим народам нашей планеты свободу и независимость, социальный и экономический прогресс, но, с другой стороны, и две страшные войны, неисчислимое количество местных военных конфликтов, жестокость, террор, кризисы, а в настоящее время и обострение международной ситуации, угрожающее вылиться в ядерную катастрофу. Люди всех континентов смотрят на будущее с постоянно возрастающими опасениями.

И мы, представители творческих союзов кино и телевидения стран социалистического содружества, встретившиеся в Праге на совместном заседании, разделяем эти опасения и в этой, одной из самых сложных ситуаций истории, обращаемся к вам, работникам кино и телевидения во всем мире, с призывом поднять свой голос и своим творчеством поддержать политику мира и взаимопонимания между народами.

Сегодня, когда мы стоим перед самой жестокой дилеммой своего существования — спасением или уничтожением цивилизации на нашей планете — становится жизненно важным объединить все силы, которые чувствуют свою ответственность за будущее человечества, и выступить сообща против всех военных происков реакционных милитаристских сил современного империализма, постоянно накаляющего международную напряженность. Наша святая обязанность — всемерно содействовать стремлению решить все современные конфликты в разных районах мира путем переговоров, устранения очагов напряженности, апартеида, расизма и неоколониализма.

Сила нашего возможного влияния велика. Мы ежедневно обращаемся к сотням миллионов зрителей кино и телевидения. С ростом числа зрителей возрастает, однако, и наша ответственность за то, чтобы обращения большого и малого экрана к значительной части человечества объединяли народы, жаждущие мирной плодотворной жизни. Творческие работники кино и телевидения не могут стоять в стороне. Ведь подлинное, гуманное искусство является уже по своей природе средством взаимного познания и понимания, способным пробуждать веру в силу добра и разума, вносить свой вклад в борьбу за человеческое достоинство и мирное будущее.

Мы верим, что мир можно отстоять прежде всего путем ядерного разоружения. Наша вера опирается на реальную действительность: на рост миролюбивых сил, на активные выступления сторонников социального прогресса и гуманизма, которые, как и мы, убеждены, что политика мирного сосуществования является сегодня единственной альтернативой народов мира. Советский Союз отказался применить первым ядерное оружие. Согласно декларации «За предотвращение ядерной катастрофы», представленной на утверждение ООН, применение ядерного оружия должно быть провозглашено самым тяжелым преступлением против человечества. Наше искусство должно поэтому находить вдохновение в надеждах, с которыми мы ожидаем реальных результатов женевских переговоров о сокращении стратегического и ядерного оружия и военного противостояния в Европе.

Обращаемся к творческим работникам кино и телевидения всех континентов Земли с призывом направить свой талант и творческие силы на сохранение мира в мире. С надеждой, что единый фронт работников искусства, стоящих на позициях мира и прогресса, будет и впредь расширяться, мы протягиваем руку всем коллегам, невзирая на их политические, философские и религиозные убеждения. Не допустим же, чтобы существующие расхождения в наших взглядах лишили нас возможности совместных действий и проведения откровенного диалога о нашем общем будущем. Мы глубоко убеждены, что человечество сумеет предотвратить угрозу ядерной войны и обеспечить прочный мир для всех народов Земли, утвердить между ними доверие, дружбу и взаимное сотрудничество. Мы верим, что наше кино- и телетворчество станет эффективным оружием в борьбе за эту перспективу.

Эмил Петров
за Союз кинематографистов НРБ
Ян Какош
за Союз работников театра, кино, телевидения и радио ЧССР
Хосе Массип
за Союз писателей и деятелей культуры Кубы
Буабан Воракун
за кинематографистов Лаоса
Ласло Лугоши
за Союз работников кино и телевидения ВНР
Лотар Беллаг
за Союз работников кино и телевидения ГДР
Мечислав Васьковский
за Министерство культуры и искусства ПНР
Ион Григореску
за Союз кинематографистов СРР
Александр Караганов
за Союз кинематографистов СССР
Ли Тхаи Бао
за Союз кинематографистов СРВ

Прага,
17 ноября 1982 года

Шухрат Аббасов

Во имя мира на земле

Обращение творческих союзов кино и телевидения стран социалистического содружества ко всем кинематографистам и работникам телевидения мира — очень своевременно.

Сегодня, когда над миром нависла угроза ядерной катастрофы, когда на земле идет бескомпромиссная борьба против тех, кто нагнетает гонку вооружений, решается судьба нашей планеты. И каждый человек доброй воли должен не просто говорить о мире, но активно сражаться за мирное будущее.

Ленинская партия, Советское правительство настойчиво и неуклонно ведут принципиальную и последовательную политику мира, разрядки, сосуществования государств независимо от их общественного строя. Политика эта органична, естественна для нашего социалистического общества, в основе которого — благо и счастье народа и каждого советского человека.

Вот почему мы, советские люди, всецело поддерживаем Программу мира, выработанную XXVI съездом КПСС, которая получила свое дальнейшее развитие в решениях ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, в выступлениях Генерального секретаря ЦК КПСС Ю. В. Андропова на Пленуме и на торжественном совещании, посвященном 60-летию СССР.

Мы вступили в последнее двадцатилетие XX века. Век этот войдет в историю человечества как век социализма. Мы создаем сейчас не только материальные основы, но и фундамент культуры коммунизма. Поэтому так ответственно то, что делают советские художники, поэтому необходима высочайшая требовательность к произведениям искусства.

Советский художник не имеет права на создание бесстрастных, аморфных произведений, он должен помнить, где и в какое время живет. А время сейчас сложное. Резко обострилась идеологическая борьба, которую агрессивные империалистические круги США пытаются превратить в «психологическую войну» против СССР и других социалистических стран. В этих условиях особенно важно, чтобы наши произведения в яркой эмоциональной форме раскрывали исторические преимущества и достижения социализма, утверждали его высокие нравственные ценности.

Я — член Оргкомитета международного Ташкентского фестиваля. Я имею счастье раз в два года принимать в нашем родном Ташкенте, видеть и слушать представителей кинематографа трех континентов. И я знаю: можно и нужно строить деловую мирную политику на тех контактах и общих интересах, которые скрещиваются для нас в общем деле создания гуманистических произведений. Вот поприще, где мы, кинематографисты, можем объединить наши усилия. Нужно протянуть руку, чтобы ощутить ладонь друга, единомышленника, и работать, чувствуя силу этого дружеского рукопожатия.

Миролюбивая политика нашего государства проводится последовательно с первых дней Октября. Она отразилась уже в первом ленинском Декрете о мире. В картине, которую я сейчас снял, «Огненные дороги», есть эпизод, рассказывающий о борьбе в Туркестане в годы гражданской войны с контрреволюционерами, с остатками буржуазных сил, когда в качестве основного противника Советской власти остался один бухарский эмират. Части Красной Армии под командованием Фрунзе могли его сокрушить — в войсках была большая к тому решимость. А вот Фрунзе приостановил военные действия, сам поехал на переговоры к эмиру, потому что не хотел кровопролития. И лишь тогда, когда стало известно о том, что эмир, нарушив договор, вступил в переговоры с англичанами и турками, наши войска вместе с восставшими дехканами перешли в наступление и покончили с эмиратом.

Наш гуманизм, наша сердечность и доброта хорошо известны во всем мире. Мы никогда не проповедовали ненависть к другим

народам. В наших картинах о войне отражены не только страдания советского народа, но и гуманное отношение к детям и матерям стран, с которыми нам пришлось воевать.

Своим личным вкладом в дело мира я считаю картину «Ты не сирота» — о семье кузнеца-узбека, который во время войны взял на воспитание шестнадцать детей разных национальностей, у которых погибли отцы и матери. В прошлом году в Ташкенте этому кузнецу на площади Дружбы народов поставили памятник. Думаю, что каждый художник должен в своей жизни сделать хотя бы одну картину, где бы он высказал свое отношение к войне и миру.

Соединенные Штаты Америки вкладывают сегодня в военную пропаганду колоссальные деньги. Нам, конечно, в этой обстановке не следует сидеть сложа руки. Необходимо сказать свое слово, создать такие картины, которые оказывали бы влияние на умы и сердца. Картины эти должны быть прежде всего талантливыми, чтобы вдохновлять идеями мира каждого человека, чтобы вызвать решительный протест против милитаризма, чтобы противостоять ловким голливудским поделкам, воздействующим на обывательское сознание.

Нужно сделать так, чтобы картины о нашем образе жизни, исполненные истинного гуманизма, посмотрели за рубежом те, кто выходит на демонстрации, несет плакаты, выступая против политики американского империализма, и те, кто еще не созрел для таких действий, но не хочет войны. Надо, чтобы у нас было больше друзей.

Когда началась война, я проводил лето в пионерском лагере. Помню, мы с мальчишками купались в реке, когда кто-то прибежал и сказал: «Война!» Мы, дети, даже не поняли, что это такое. Посидели немного на берегу и снова стали купаться. Я даже думал, что через три дня эта «война» закончится. А потом на фронт стали уходить молодые мужчины, многие не вернулись. Не вернулись мой двоюродный брат, дядя. И таких были миллионы в нашей стране.

Я хочу, чтобы беззаботное детство моих детей не было прервано такой страшной вестью. Пусть о войне они знают только по рассказам, книгам и фильмам. Но кто знает, не ждут ли их еще более тяжкие испытания? Поэтому мы должны воспитывать их мужественными, сильными, верными своему Отечеству.

В наших картинах не должно быть ни благодушия, ни страха перед войной. Человек сильнее смерти. Трус становится слабее самого себя. Любовь к человеку, к лучшим сторонам его души дает нам надежду на сохранение мира на земле. Я верю в эту надежду.

Себастьян Аларкон

Чужого горя не бывает

В ноябре прошлого года я принимал участие в международном Лейпцигском фестивале короткометражных фильмов в качестве члена жюри. За короткое время мы просмотрели огромное количество картин — сто пятьдесят. Разными они были по мастерству. Но меня поразила их общая направленность: большинство лент было обращено к «горячим точкам» нашей планеты — Ближнему Востоку, Латинской Америке,— к проблемам войны и мира. Мне приходилось и раньше бывать на международных кинофестивалях — в Карловых Варах, Оберхаузене, Тампере. Но никогда еще я не чувствовал пульс времени таким тревожным, предостерегающим против угрозы атомной катастрофы.

Характерным для лейпцигской программы было то, что проблемам войны и мира были посвящены не только советские картины или стран социалистического содружества — наша миролюбивая политика известна, — но даже фильмы тех стран, откуда идет военная угроза, взывали к миру. И это, я считаю, очень по-

казательно для сегодняшней международной обстановки. Значит, не всех удалось ввести в заблуждение даже в такой стране, как Америка, с ее мощным пропагандистским аппаратом, направленным на создание атмосферы военного психоза. В показанной на фестивале американской картине изнутри раскрывался весь процесс милитаризации страны. Из интервью с представителями военных концернов и фирм, производящих оружие, становилось очевидно, кому выгодна война. Но что, может быть, еще более ценно, в фильме была выражена и воля народа к миру — в тех многолюдных демонстрациях, которые прошли в Вашингтоне и других городах США летом прошлого года.

Мне интересно было наблюдать за реакцией на подобные фильмы других членов жюри, к примеру представителей Венесуэлы и Колумбии, с которыми я много общался. Я видел, что сначала они были довольно равнодушны к картинам о проблемах войны и мира. Я знаю эту психологию. Это психология «маленького человека» небольшой страны рядом с «супердержавами». Мол, им, «сверхдержавам», и решать, а нас это не касается, мы живем за Кордильерами, за просторами океана. И я наблюдал, как на моих глазах до них «доходило», что значит атомная война и для всего мира, и для тех, кто живет за Кордильерами.

Вот она — реальная сила кинематографа! Вот почему я считаю Обращение представителей творческих союзов кино и телевидения социалистических стран ко всем кинематографистам и работникам телевидения мира, написанное взволнованно и страстно,— документом чрезвычайно важным. Действительно, у нас в руках такое могучее средство, как кинематограф, действительно, наше возможное влияние велико.

Я живу в СССР тринадцать лет. Это большой срок. Думаю, он дает мне право говорить о Советском Союзе не как иностранцу-туристу, а с полным знанием жизни страны и искренним чувством. И я хочу сказать, что нет другого такого народа, который бы так, как советский народ, ненавидел войну. И это неудивительно. Ведь советские люди пережили такую страшную войну, потеряли в ней двадцать миллионов своих братьев, отцов, мужей. Я даже не могу охватить ни умом, ни чувством эту чудовищную цифру — двадцать миллионов! Я могу только сказать, как каждый советский человек: «Мы пережили такую войну!»...

Неудивительно, что государственная политика в вопросах войны и мира, которая в других странах часто расходится с чаяниями народа, здесь, в СССР,— единое целое с мнением народным. Мы разделяем и поддерживаем миролюбивую политику нашего государства.

Сегодня действительно важно, чтобы кинематографисты своими творческими устремлениями участвовали в проблеме века — проблеме войны и мира. Документальный кинематограф работает здесь активнее, и, думаю, он имеет более прямое влияние на сердца зрителей в постановке политических проблем. Но и он мог бы быть ныне еще более острым и страстным.

Да, сегодня, «когда мы стоим перед самой жестокой дилеммой своего существования — спасением или уничтожением цивилизации на нашей планете», как говорится в Обращении кинематографистов, кино с его миллионной аудиторией призвано ощущать то, что так неповторимо выразил Симонов в словах «чужого горя не бывает».

Мне кажется, на Западе люди только сейчас начинают понимать, что русские тоже имеют детей. И это неудивительно. В Чили, где я родился и провел детство и юность, с самых ранних лет, со школьной скамьи — а я учился в семинарии — нам прививали жесточайший антисоветизм, приучали ненавидеть русских, красных как источник мировой военной угрозы — вот они нападут, вот они уже идут, эти красные, говорили нам. И такие махровые небылицы, я знаю, до сих пор распространяются определенными кругами Латинской Америки.

Но я видел на Лейпцигском фестивале, как кинематографисты планеты разоблачают подлинное лицо американского империализма, стремятся создать правдивый образ мира в его страданиях и надеждах.

И сегодня, когда у меня растет сын Денис, для меня все это особенно важно.

Валерий Носов,
заместитель генерального директора производственного объединения «АвтоЗИЛ»

Территория наша — общая

Лет двенадцать назад журнал «Искусство кино» опубликовал размышления заместителя генерального директора ЗИЛа В. И. Крымова «На заводской территории». Они затрагивали весьма широкий круг остроактуальных проблем заводской жизни в их стыке с задачами киноискусства. Я перечитал выступление своего старшего коллеги (к слову, он и сейчас успешно работает на том же посту) — хотелось найти некую точку отсчета, прежде чем повести на страницах того же журнала схожий по направлению разговор, но — на новом витке времени.

Как же оно быстро меняется, это наше время! Конечно же, иные проблемы, о которых вел речь Владимир Ильич Крымов, и сейчас в силе — некоторые даже обострились, зато другие словно бы вышли на иной горизонт, круто сменив ракурс, а третьи... третьих в те «далекие годы» попросту еще не было и в помине. Зато по-прежнему живет, постоянно усложняясь и углубляясь, проблема для нашего разговора главная, стержневая, проблема проблем: где проходит линия сопряжения жизни производственных коллективов и задач, возможностей искусства кино? В чем она, эта миссия искусства, применительно к реалиям экономическим, социальным, нравственным на нынешнем этапе советской истории? Именно желание высказать соображения по этому поводу двигало В. И. Крымовым, ради этого решился выступить в кинематографическом журнале и я.

Страна наша переживает важный и ответственный период. О его особенностях, о том, чего нам удалось достигнуть за два года нынешней пятилетки, и о недостатках, которые мешают нашему продвижению вперед, веско, трезво, по-деловому говорилось на ноябрьском (1982 г.) Пленуме Центрального Комитета партии. В своей речи на Пленуме Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов выдвинул перед партией и народом четкие стратегические и оперативные задачи, первостепенные и для страны жизненно важные. «Решим их успешно, — сказал он, — будет расти дальше экономика, будет повышаться и благосостояние народа». Он определил и главное звено в цепи назревших мер: ускорить работу по совершенствованию всей сферы руководства экономикой — управления, планирования, хозяйственного механизма. При этом Генеральный секретарь ЦК партии подчеркнул, что одними лозунгами дело с места не сдвинешь. Нужна большая организаторская работа, чтобы каждую из огромных важных задач рассмотреть не только в разрезе каждой отрасли, но и каждого завода, каждого цеха, участка «и, если хотите, — каждого рабочего места».

Речь Юрия Владимировича Андропова — это, по сути, призыв ко всем нам вместе и к каждому гражданину в отдельности — искать и находить решения, которые стимулировали бы качественный, производительный труд, инициативу и предприимчивость, расширяли самостоятельность объединений и предприятий, усиливали ответственность за соблюдение общенародных интересов. Вдохновляющий призыв!

Вот сквозь призму этих глобально-исторических предначертаний мне и хочется присмотреться к нашим заводским заботам в их стыках, пересечениях, взаимовлияниях с художественной культурой, в первую голову — с киноискусством. Ведь, по большому счету, чем бы мы ни занимались, мы завязаны в общей социальной системе: тот, кто днем выступает в качестве рабочего, инженера, врача или учителя, вечером или в выходной становится читателем, зрителем спектакля или кинофильма, испытывая благотворное (или неблаготворное) воздействие книги или экрана, которое прямо или опосредованно сказывается на его работе; а режиссер и актер, в свою очередь, во многих аспектах жизни зависят от того, как работаем мы, заводчане, землепашцы, строители...

И поскольку кино есть отрасль человековедения, «инженерии людских душ», я постараюсь в каждой из проблем высвечивать человеческий ракурс.

Одна из самых серьезных наших забот — нехватка рабочей силы. В то время когда В. И. Крымов писал свою статью, голод на рабочую силу только начинался на заводе. В последние годы он резко обострился. Рабочих рук у нас постоянно не хватает. Этот дефицит мы в какой-то мере компенсируем тем, что привозим из различных районов страны временных рабочих — на месяц-два.

В чем тут дело? Конечно, сказывается, как это отмечалось на XXV съезде партии, исчерпанность трудовых резервов, снижение естественного прироста населения, что еще и еще раз подчеркивает необходимость интенсифицировать экономику, быстрее повышать производительность труда. А она растет пока еще темпами, которые не могут нас удовлетворить.

Но есть и иные, психологические и социальные причины. Прежде всего, недостаточная престижность рабочих профессий. В. И. Крымов справедливо связывал ее с разрывом между теми представлениями о труде, которые дает молодым людям школа, внушая им, что любая профессия — творческая, и реальным положением дел на производстве. В результате — крах иллюзий у многих из тех, кто приходит на завод, а в итоге — разочарование и уход с производства или же работа спустя рукава.

Повинны здесь не только школа, но и массовые коммуникации, и искусство. От них в очень большой мере зависят общественный климат, стереотипы массового сознания, представления множества людей о том, чем заниматься почетно, а чем — нет. Не без влияния кино иные профессии, например, официанта или продавца, то выглядели едва ли не унизительными, то́, напротив, окружались ореолом особого престижа. В свое время искусство сделало очень много, чтобы раскрыть особую красоту, романтику профессии моряка или летчика, и молодые люди рвались в военные училища. Это было в канун войны, и кинематограф с честью выполнил социальный заказ общества. Экран поднял в общественном мнении труд монтажника — вспомним «Высоту», где красота челове́ка раскрывалась в опасном и прекрасном его деле. А если выходил удачный фильм о стюардессах — множество девушек решало избрать эту воздушную стезю в жизни.

К сожалению, по-моему, экран покуда не сумел достойно показать, как прекрасна, как необходима и почетна работа станочника, сборщика, металлиста. А ведь его социальная обязанность — раскрывать внутренний высокий смысл, притягательность, интерес тех специальностей, которые по тем или иным причинам находятся далеко от вершины «пирамиды престижности», но важны для общества. Не приукрашивать, не набрасывать эдакий изящный флер — а убеждать п р а в д о й. В последние годы часто появляются ленты, работающие на самом стержне общественной злобы дня, и тем более обидно, что тематическое поле, о котором идет речь, кинематографистами почти не пахано.

Как же складывается в результате действия сложных и разных причин ситуация у нас на заводе, да и не только у нас? Не секрет, что несколько упала трудовая дисциплина, изменилось к худшему отношение иных работников к своему делу — это относится прежде всего к молодежи. Как следствие, возникают малопри-

ятные коллизии с качеством труда. В чем дело? Люди, что ли, хуже стали?

Нет, так я не думаю. Суть прежде всего, мне кажется, в ином. Социальный анализ коллектива нашего объединения свидетельствует о резком омоложении персонала. В то же время резко уменьшился слой кадровых рабочих. А ведь именно они всегда задавали тон в коллективе, являлись носителями наших замечательных зиловских традиций. Вокруг них формировалась рабочая молодежь, училась у них, не только приобретая трудовые навыки, но и впитывая дух коллективизма, чувство локтя, зиловскую рабочую гордость. Поэтому сейчас много сложнее сохранять преемственность поколений, без которой немыслимы стабильность, прочность, единство коллектива.

Отсюда — и высокая текучесть кадров. Мы искали разные средства, чтобы решить этот вопрос, укрепить стабильность, сколотить рабочий костяк завода. Пытались сделать это через политику зарплаты, через социальные льготы, в том числе и через внеочередное предоставление жилья. Однако ни одно из этих средств не помогло кардинально. Оказывается, основное здесь — состояние ума, укоренившееся чувство, что именно эта работа — «мое личное место». Уважение к себе, если хотите, как к единственному и незаменимому человеку, который способен — только он! — в данной «точке» решать частицу общих задач. Помочь каждому и многим воспитать это в своем сознании — разве не воодушевляющая цель для искусства!

К сожалению, кино нередко способствует совсем иному настроению умов, разжигая общественный ажиотаж исключительно вокруг «избраннических» судеб или делая ленты в так называемой «эстетике дубленки» — заполняя кадр роскошной мебелью, дорогой электроникой, сверхэлегантными туалетами, собственными автомобилями и дачами. Но ведь это создает у рядового человека превратное представление о подлинной иерархии наших ценностей, о жизни людей творческого труда.

Недавно я был на одной кинопремьере. Как полагается, все было обставлено красиво и торжественно. Актеры в парадных костюмах, актрисы в вечерних туалетах. Фильм, интересный сам по себе, смотрелся еще по-особому, «премьерно». Но самое сильное впечатление, признаюсь, произвела на меня развернутая в фойе фотовыставка: на снимках были запечатлены «рабочие моменты» съемок, обнажено то, что обычно скрыто от публики — адское напряжение, нервный накал, пот и кровь работы. Большинство из нас не имеют об этом, по сути, ни малейшего представления, полагая, что жизнь художника, актера, режиссера — это сплошь веселая, красивая, шикарная, «сладкая жизнь».

Поверьте, я говорю не о второстепенном — о весьма существенном элементе, который участвует в формировании общественного сознания, возводя в нем барьер между легким и вольготным якобы бытием «баловней судьбы» и нелегкой трудовой долей «обычного» человека. Это социально вредная деформация, и, на мой взгляд, киноискусство не вправе оставлять тут все, как сложилось. Оно должно само о себе говорить правду. Однако это одна сторона дела.

Ведь покажи кино невероятную сложность, мучительность и напряжение творческого труда в искусстве — быть может, многие рабочие парни и девушки соизмерили бы свой труд с трудом властителей своих дум, своих кумиров; кто знает, может, до них дошло бы, что и они могут быть художниками — художниками своего дела. Что для этого надо свое дело оценить и полюбить...

Мне кажется, что я говорю сейчас, кроме всего прочего, об острейшей необходимости в искусстве хорошего вкуса — вкуса в самом широком смысле этого слова, включающего аспект не только эстетический, но и социальный.

Но вернемся к нашим индустриальным проблемам. В. И. Крымов точно и проницательно писал о коллизии «образование — труд». Его беспокоило, как увязать возросший интеллектуальный уровень молодого человека, приходящего на завод, с той конкретной работой, которую мы ему предлагаем. Коллизия эта повернулась сейчас новой, притом, я бы ска-

зал, парадоксальной стороной. В парадоксе этом — знамение времени, которое мы называем научно-технической революцией.

Всюду на заводах есть наладчики. Наладчик — это высококвалифицированный рабочий, который должен обеспечить качественную работу оборудования. Однако мы оснащены ныне станками такой сложности, что даже наладчик 5-го и 6-го разряда не справляется с делом. Требуется специалист со средним, а лучше — с высшим образованием. Проблема обостряется все больше по мере оснащения завода современными автоматическими линиями. Так, например, мы уже три года эксплуатируем американскую линию по обработке поршней «Лассаль». Во время годичной командировки в США я побывал в этой фирме. И обратил внимание, что на наладке этого оборудования работают ребята уж больно интеллигентного вида. Спросил — оказалось, и вправду инженеры. Ну, тогда я посчитал, что это, видимо, связано с безработицей, когда человек готов взяться за любое дело — не до жиру, как говорится, быть бы живу. Но когда мы столкнулись с наладкой этой линии у себя, то поняли, что в данном случае дело не в безработице. Нам никак не удавалось вывести поршневую линию «Лассаль» на проектную мощность: 70 процентов достигли, и — стоп. Вот тут-то и возникла идея поставить наладчиками инженеров. Казалось бы, что тут сложного? А вот что: работа наладчика выглядела для инженера недостойной диплома, образования, непрестижной! Его вроде бы ставили на одну доску с наладчиком-практиком, каким-нибудь дядей Васей, который и писать-то грамотно не умеет...

И мы поняли: чтобы снять эту помеху, надо дать должности эффектное, звучное название, престижное для специалиста с высшим образованием. И дали: «инженер-наладчик». Таковы законы социальной психологии, и ни один руководитель не может нынче не брать их в расчет!

Добавлю: походя мы решали еще одну важную задачу — вовлекали молодых инженеров непосредственно в сферу материального производства, не делая мастером или начальником участка с перспективой подниматься обязательно по «руководящей» лестнице. Такая перспектива далеко не каждому по душе. Ведь инженер может быть эрудированным, честным работником, но не обладать натурой лидера. Работа же наладчика позволяет инженеру, не командуя людьми, по максимуму реализовать себя как специалиста. Здесь, на мой взгляд, гармонически слилось решение двух проблем — социально-производственной и личностной.

Поиск оптимального места для каждого — буквально для каждого! — работника — весьма существенный аспект деятельности любого руководителя. Если, конечно, он истинно современный производственный лидер.

В свое время театр, а за ним и кино открыли «проблему Чешкова». Чешков и его реальные прототипы ставили вопрос так: либо жесткая, на основах современной науки управления система организации производства, либо размагничивающая патриархальщина. Вроде бы дилемма и бурные споры вокруг нее — дело достаточно уже давнее, решенное; теперь нам ясно, что Чешков был полемически заостренной, персонифицированной, что ли, реакцией на неорганизованность, неритмичность, неотлаженность производства. В действительной жизни такой директор, уверяю вас, не удержался бы в своем кресле и полугода. Ведь главная производительная сила — это люди, а Чешков напрочь отбрасывал в своей методе руководства психологию человеческих отношений. И все-таки проблема остается злободневной.

Стиль внимательности и чуткости в отношениях с подчиненными — единственно возможный у нас, в социалистическом обществе, в производственной системе, которая основана на принципе «производство для человека», но никак не «человек для производства». Конечно же, речь идет не о позволительности вакханалий дезорганизованности, прогулов и опозданий — железный разумный порядок и дисциплина на предприятии абсолютно необходимы, иначе все развалится и пойдет прахом. Но в человеке все равно надо всегда видеть человека, а не робота, по возможности входить в обстоятельства его жизни. У каждого из нас

могут быть и свои неприятности, и беспокойства, и обязанности перед каким-то кругом людей — скажем, жена заболела, сын в школе набедокурил, старый друг внезапно приехал, да мало ли что еще! Вот почему во всем мире сейчас ищут более гибкие методы организации производства. В США, например, все больше становится фирм, которые перешли на «плавающий» график работы — по одним данным их уже 18 процентов, по другим — 22. У нас «Литературная газета» поднимала этот вопрос и, полагаю, поднимала своевременно.

Словом, ежели ты хочешь, чтобы люди тебя уважали и за тобой шли, ты должен быть для них по крайней мере товарищем. Убежден, что всегда действует закон: если ты сделал человеку добро, то он ответит тебе двойным добром. Так делай же людям добро — если ты настоящий руководитель, то просто так, от души, а ежели ты Чешков — то хотя бы по расчету, «во имя производства». По законам, если позволено перефразировать Чернышевского, разумного гуманизма...

И еще одно тут: что ни человек — то особица. Поэтому принцип руководства — к каждому особый, индивидуальный подход. Никак нельзя взаимоотношения со множеством непохожих друг на друга личностей загонять в прокрустово ложе единообразных приемов. Подчеркну: на мой взгляд, не только, чтобы получать от каждого работника максимальную отдачу, это лишь утилитарный аспект дела, но для того, чтобы любой человек чувствовал себя на работе комфортно, испытывал душевное равновесие и удовольствие от своего труда. Не удержусь, закончу рассуждение с позиций администратора: и воздастся тебе тогда сторицею...

Потому еще стоит вспомнить «феномен Чешкова», что, как выяснилось в последнее время, он увязан и с неожиданными вроде бы параметрами производства — с оптимальным размером фабрики или завода. Так вот, этот оптимум — полторы-две тысячи человек персонала. В такой ячейке наилучшим образом соединяются научная система управления и организации производства и человеческие связи его участников. Здесь руководители вплоть до директора могут знать каждого работника, его характер, склонности, нужды, радости и горести, даже отношения в семье. А это, знаете ли, ценнейший цементирующий фактор в коллективе — общность не чисто производственная, но личная, людская!..

Я столь подробно говорю обо всем этом, собственно, чтобы напомнить: «проблему Чешкова» открыло искусство. Она взбудоражила всех нас, производственников, заставила по-новому, по-современному взглянуть на управление нашим делом, многое изменить в нем. Вот что по плечу художнику, если он обладает острым социальным зрением, вот какую неоценимую прямую пользу может принести он обществу!

К сожалению, кинематограф иной раз работает в прямо противоположном направлении, поэтизируя, поддерживая в общественном сознании стереотипы вредные, устаревшие. То, о чем я скажу ниже, тоже в какой-то мере связано с вариантом «чешковщины».

Недавно я прочитал в «Литературной газете» статью первого секретаря ЦК Компартии Эстонии Карла Вайно. Среди других интересных соображений есть у него мысль, которую высказывать у нас как-то не принято, мы вроде бы ее стесняемся. Мы точно знаем, сколько стоит магнитофон, мебель, автомобиль, станок. Если украдут деталь, мы составляем акт и указываем, что совершено хищение на такую-то сумму. Но мы редко говорим о ценности самого человека. Нет, общие слова об этом мы произносим, но я веду речь о ценности в самом прямом смысле. Ведь человек — самое дорогое достояние общества не только с точки зрения наших общегуманных принципов, но и с позиций, так сказать, грубой прозы, если хотите — того же самого «разумного гуманизма». Ведь воспитание, образование, совершенствование специалиста, тем паче гармоническое формирование его личности обходится государству в колоссальные суммы. И мы по меньшей мере поступаем неразумно, если ставим человека не туда, где он мог бы принести наибольшую пользу, раскрывшись, реализовавшись и в личностном, и в общественном плане. Еще хуже, если мы деформируем личность неграмот-

ными воспитательными или административными методами, а то и бескультурьем во взаимных отношениях, невнимательностью, грубостью, отсутствием душевной чуткости.

Но особенно тут опасна въевшаяся в наше сознание система ценностей, превозносящая работника, который «вкалывает» по пятнадцать часов в сутки, как говорится, не ест — не спит, ему некогда прочесть книгу, пойти в театр и кино, на выставку, в концерт, воспитывать детей, не говоря уже о подчиненных. Такой деятель превращается в машину — притом в плохую машину. А ему ведь свойственна эдакая бравада: я, мол, горю на работе, не как некоторые! И — сгорает. А ведь такой, с позволения сказать, «энтузиазм» — просто заурядное неумение работать культурно, застарелая, привычная с известных времен манера...

И, увы, литература, искусство нередко прославляют это бескультурье, опасное и для работника, и для окружающих, как высшее проявление сознательности и трудового героизма! Из книги в книгу, из фильма в фильм кочует такой вот персонаж-руководитель: небритый, оголодавший, со впавшими щеками, не вынимающий изо рта сигарету, а то и мучимый заработанной в штурмах и авралах язвой или стенокардией. Ему, бедняге, даже, как говорится, жену поцеловать недосуг! На этом, между прочим, и конфликт нередко строится в фильме — пустышка-жена не понимает своего самоотверженного и героического мужа, вразрез производственным интересам требует от него внимания, а не получая такового, изменяет ему с неким блистательным себялюбцем, укладывающим свою профессиональную деятельность в рамки рабочего дня... Очень плохую услугу обществу оказывает такими фильмами искусство!

Ведь человек, который мог бы приносить обществу пользу долгие десятилетия, в считанные годы превращается в выжатый лимон. Нет, искусство, кино в первую голову, обязано просто-напросто ломать эту психологию постоянного «горения на работе», ниспровергать когда-то созданный стереотип подобного руководителя. Не в таком вот «горении» энтузиазм, совсем не в таком. Конечно, само собой разумеется, каждый из нас обязан работать интенсивно и эффективно, за это нам деньги платят, и это наша общественная функция. Но строить свой труд надо разумно, на научных и гуманных основах, совершенствуя свои качества — не только профессиональные и должностные, но и личностные. Исследования показывают, что все они взаимосвязаны и взаимозависимы.

Искусство кино — великая сила. Оно всегда стремилось быть на уровне задач времени. Ему по плечу говорить с людьми о том, что волнует их, занимает их умы и сердца, помогать обществу ставить и решать животрепещущие проблемы эпохи. Главная его миссия, как я ее понимаю, — формировать общественный климат, нравственную основу нашего общества. В этом, видимо, и заключается партийность искусства. Творя по велению своего сердца, кинохудожники участвуют в великом деле развития и совершенствования нового мира, формирования нового типа человека — человека коммунистического. Искусство выполняет свою миссию успешно, если миллионы и миллионы советских людей сверяют по его произведениям свою жизнь, свой труд, свои идеалы и мечты. Мне кажется, что у искусства экрана — как у нас, производственников, в своем деле — большие, еще не тронутые резервы.

Пустить их в ход, поднимать приливную волну в художественной культуре, о которой говорилось на XXVI партийном съезде, внося тем самым свою лепту в общенародное дело обновления нашей жизни, — завидная доля мастеров нашего любимого искусства — кино.

«Задачи впереди у нас огромные, сложные, — сказал на ноябрьском Пленуме ЦК партии Ю. В. Андропов. — Но нашей партии они под силу». Вместе с партией, под ее водительством эти задачи будем воплощать все мы, советские люди. И в общем трудовом строю, мы знаем, будет творчески, вдохновенно работать советский кинематограф.

«Высокий перевал»
«Родня»
«Случай в квадрате 36—80»
«Через тернии к звездам»
«Такой тяжелый колос...»

Л. Корнешов

На крутых перевалах истории

«ВЫСОКИЙ ПЕРЕВАЛ»
Сценарий и постановка В. Денисенко. Оператор Н. Кульчицкий. Художник А. Мамонтов. Композитор М. Скорик. Звукооператор Ю. Лавриненко. Киностудия имени А. П. Довженко, 1982.

Кажется нам порою, что мы досконально знаем страницы недавней нашей истории и ничего нового минувшие времена нам поведать не могут. Но вдруг является художник, которому под силу проникнуть взглядом в прошлое, в пласты минувших времен и возвратить его нам образами искусства, по-новому высветив то, что представлялось выученным назубок.

Мы привычно живем по нормам и принципам советского образа жизни, единой семьей, имя которой — советский народ. Наш общественный климат, добрые отношения между людьми разных национальностей — нормы повседневного бытия — воспринимаются как нечто само собой разумеющееся. Это наша жизнь. Но мы всегда должны помнить, какие высокие перевалы должны были преодолеть народы нашей страны, чтобы стали повседневностью великие социальные завоевания: широкий демократизм нашей жизни, глубокая вера в коммунистические идеалы и, наконец, говоря словами поэта, «чувство семьи единой».

«Высокий перевал»... В названии фильма ясно проступает символика. Хотя события и разворачиваются в Карпатах, однако не горные высоты тут подразумеваются — речь идет о перевалах Истории.

●

Борьба с националистическими бандами — этой «пятой колонной» гитлеризма — тема для советского кинематографа не новая. В свое время подлинным откровением стал фильм В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать». Потом появились ленты других национальных студий, посвященные драматическим событиям конца войны и первых послевоенных лет на некоторых наших западных территориях. В тех фильмах личные судьбы людей тесно сплелись с историческими судьбами народов. Думается, обращение к этой теме сегодня, в 80-е годы, не случайно: в мире идет острая идеологическая борьба, и буржуазная пропаганда всячески стремится гальванизировать развенчанные и опровергнутые всем ходом нашей жизни идейки национальной вражды.

Не так давно во время поездки в Канаду мне довелось видеть и «жовто-блакытный» флаг ОУН (так называемой Организации украинских националистов) над зданием в Виннипеге, где окопались последыши бандеровцев, и пресловутый трезубец — зловещий символ былых палаческих расправ над мирным населением Западной Украины. Видел я и газетенки, в которых прославлялись кровавые «подвиги» этих апостолов предательства, современных мамлюков, как назвал их в свое время Ярослав Галан, читал сообщения о националистических сборищах. «Апостолы предательства» все еще лелеют свои бредовые мечты, кажется, ничему не научила их история, швырнувшая их на свои самые дальние свалки.

Всенародный приговор предателям народа, принявшим в середине 40-х годов позу борцов за «национальную идею», давно и бесповоротно вынесен. Искусство, в том числе и кинематограф, сказало здесь свое веское слово. Но значит ли это, что тема, как говорится, за-

крыта? Фильм «Высокий перевал» не только реконструирует прошлое — он вступает в диалог с ним с четких позиций партийной принципиальности в его оценке.

В центре картины — судьба рядовой коммунистки, карпатской крестьянки Ярославы Петрин. Человек удивительной нравственной чистоты и цельности, она стремится к тому, чтобы земля, на которой она родилась и выросла, была счастлива, и во имя этого не жалеет ничего — даже жизнь свою возлагает на алтарь народного счастья.

Итак, Карпаты в конце Великой Отечественной и в самый первый год мира... Старшие поколения помнят, какое это было сложное время, когда великая радость побед на всех фронтах перемежалась с трудностями уже начавшегося восстановительного периода. Ведь даже после салюта Победы в нашем западном пограничье еще гремели выстрелы — шла борьба с бандами буржуазных националистов, выпестованными и вооруженными оккупантами, разведывательными службами гитлеровцев. По своей природе то была классовая борьба, ибо банды буржуазных националистов из ОУН и УПА (так называемая Украинская повстанческая армия) подняли оружие против народа, против новой жизни. Свинцом и ножом пытались они помешать укреплению Советской власти на западноукраинских землях, истерзанных войной, еще помнящих панский гнет.

Народная память хранит по сей день огненный цвет пожаров, черную темень тревожных ночей и эхо бандитских выстрелов — в спину, из-за угла. Удавка — сыромятный ремешок, которым душили жертвы, факел, нож... Жестокость бандитов не знала предела.

Проста, бесхитростна биография Славки Петрин. Простыми словами рассказывает она о себе на бюро райкома партии. Родилась в семье лесоруба. Отец земли не имел. Кругом лес да горы. Бокоры сплавлял плоты на Закарпатье. Там и погиб отец, Славка не знает где, маленькой была. Село бедствовало, страдая от тифа, голода, от последствий империалистической войны. Из всей семьи уцелела она одна... Пасла коров у пана лесничего, все время была в лесу, потому и спаслась. В школу ходила недолго, грамоте научил ксендз. Замуж вышла рано, и родились у Славки двое детей — девочка и мальчик...

Именно так складывалась жизнь у тысяч и тысяч девушек из Закарпатья: голодное детство, батрачество, раннее увядание и старость. Наталья Наум, играющая Славку Петрин, в самом рисунке роли подчеркивает типичность судьбы своей героини, одной из многих.

Славкина жизнь неожиданно и резко повернулась, когда однажды муж ее привел в дом «пана товарища» — члена подпольной Коммунистической партии Западной Украины, прятавшегося от жандармов. Славка знала все тропы через горные перевалы и, когда сошел снег, провела коммуниста в Чехословакию. А после возвращения дома ее уже ждали жандармы...

Случай, повернувший судьбу? Может быть... Однако Славка так рассказывает об этом на бюро райкома, что ясно каждому: не случайный эпизод ее помощь коммунисту, а закономерность, подготовленная всей жизнью — годами лишений, мечтой о лучшем будущем.

Случай был в том, что муж ее встретил беглеца в лесу. А дальше уже складывалась судьба коммунистки, сознательно избравшей свой путь.

На территорию Западной Украины в 1939-м вошли части Красной Армии, взяв под свою защиту население украинских земель, много лет назад насильственно отторгнутых от своей единой Матери-Родины. Славка была среди тех, кто во Львове на Народном собрании голосовал за включение Западной Украины в состав Украины Советской.

А потом была война, скитания по прифронтовой зоне, разлука с семьей, ранение, эвакуация в тыл, работа на оборонном заводе...

Собственно, все это Славка расскажет на бюро райкома, а встретимся мы с нею в первых кадрах фильма на том самом заводе, в цехах, где женщины и подростки плавят сталь для фронта... Льется расплавленный металл, пляшут огненные блики на потных, усталых лицах женщин, выполняющих тяжелую мужскую работу, и голос Левитана, льющийся из чер-

«Высокий перевал». Илько — К. Степанков, Юрко — Т. Денисенко

ной тарелки репродуктора, читает оперативную сводку: «Войска Четвертого Украинского фронта преодолели Карпатский хребет и, овладев перевалами Белицким, Вишковским, Яблоновским...»

Так Славка узнает, что освобождено ее родное село, где осталась ее семья, муж и дети, о которых она не знает ничего с тех самых пор, как была от них отрезана в первые дни войны.

У нас есть немало прекрасных фильмов о подвиге женщин, принявших на свои плечи все заботы тыла в годы войны. Искусство воздавало и воздает должное замечательным женщинам, чей героизм был повседневным на протяжении всей долгой военной поры. И все равно нельзя без горькой грусти смотреть кадры фильма, в которых вновь предстают перед нами образы этих беззаветных тружениц. Среди них и крестьянка из карпатского села Ярослава Петрин.

Ярослава здесь же, в цехе оборонного завода, встретила Алешу, пятнадцатилетнего подростка, эвакуированного из блокадного Ленинграда. Хочет он быть литейщиком, как отец, что до войны работал на Кировском. Русский мальчик Алеша стал названым сыном украинки Славки Петрин, он будет рядом с ней до конца ее жизни...

Да, так было. Дети войны, потерявшие матерей, становились сыновьями и дочерьми русских, украинок, белорусок, узбечек... Их материнская любовь спасла наше будущее, ибо какая судьба ждала страну, если погибли бы молодые ее корни?

Этот мотив принципиально важен для фильма. Он постоянно резонирует из эпизода в эпизод.

В заводском общежитии, где женщины разных национальностей и дети их живут единой семьей, сплоченной общей бедой и горячей мечтой о победе, познаем мы уроки подлинного интернационализма. С какой радостью встретят работницы завода первого демобилизованного воина — прибыл гвардии сержант Буянцев прямо с фронта, контуженный, израненный, но не унывающий! И пойдут вести о победах, и засобирается Славка вместе с названым своим сыном домой, в далекое карпатское село... Неведомо ей, что там, на родине, услышит она кровавые призывы тех, кто был отравлен националистическим ядом: убивать русских, жечь и резать всех, в чьих жилах не течет украинская кровь...

Однако мы забегаем вперед, тогда как событийная канва фильма требует последовательного изложения — иначе мы рискуем пропустить смысловые узлы фабулы.

Дальнейшее развитие сюжета пойдет уже в Карпатах.

...Стоят и вечно будут стоять Карпаты — мудрые горы, много повидавшие на своем веку, свидетели народных преданий, трагедий и взлетов человеческого духа. Воспетые в легендах, они сами уже стали легендой. Многое знают Карпаты, гордые свидетели истории, отшумевших уже сражений. Оператору Николаю Кульчицкому, художнику Анатолию Мамонтову и их помощникам удалось создать в фильме величественный образ природы, чья красота и гармония резко контрастируют с драматическими, кровавыми событиями, развернувшимися в окрестных селах.

Правдиво воссоздан в фильме зыбкий, неуверенный облик западноукраинских городков и деревень конца войны, когда еще не отдышались они от гнета оккупации, а новая тревога брала в кольцо: леса вокруг, а в лесах тех — банды националистов. Заслуга режиссера в том, что в фильме не преувеличен, но и не преуменьшен накал борьбы, которая развернулась на этих опаленных порохом и страданиями землях. Точно соблюдена эта мера. И пусть никому не покажется, что фильм нагнетает страсти для пущего впечатления.

Вот строки всего лишь из одного документа тех лет — донесения начальника пограничных войск НКВД Украинского округа, датированного 7 декабря 1944 года:

«21 ноября 1944 г. на участке с. Верхраты бандитами расстреляно две семьи местных жителей, у которых родственники мобилизованы по призыву в Красную Армию...

3 декабря 1944 г. в с. Хуки в доме убит крестьянин Герецкий Ф. А., ранена его дочь 11 лет, расстреляны крестьянка Башицкая М., ее дочь 14 лет, дочь Мария 1922 г. рождения и внучка 4 лет...

«Высокий перевал»
Ярослава Петрин — Н. Наум

24 ноября 1944 г. на участке с. Забож Рава-Русского района бандитами расстреляны три семьи из семи человек местных жителей, лояльно настроенных к Советской власти.

17 ноября 1944 г. на участке с. Девичье неизвестным бандитом убит депутат сельского Совета.

1 декабря 1944 г. в 3.00 в с. Романувка на участке 2-го пограничного отряда бандитами убиты председатель сельсовета Штамкевич Ю., его жена и племянница Возняк Елена 1929 г. рождения...»

Всего лишь один документ. А их было много — рапортов и донесений, актов и скорбных листков-извещений о гибели... И в них тысячи фамилий людей, павших от бандитской руки. Вся их вина была в том, что они любили свою землю, хотели счастья себе и народу своему.

Не так уж много было их, бывших чинов так называемой украинской вспомогательной полиции, бургомистров, разных там «проводников» и бандеровских «боевиков». Это была горстка бандитов, ослепленных нечеловеческой злобой. Но сколько же горя они причинили! И сколько еще бед могли натворить, если бы не встали на их пути честные люди, активисты Советской власти, коммунисты и комсомольцы. И среди них — Ярослава Петрин...

Добралась она все-таки до родных мест. В обкоме партии пошли Славке навстречу, направили ее в родные Семичолы вместе с вновь назначенным директором школы, которую вскоре сожгут бандиты. И будет их вместе с участковым милиционером Доцьо три коммуниста на все село, а вокруг — леса да горы, а банда УПА где-то в тех лесах и горах... Ярославу Левковну изберут секретарем партийной организации, и с хозяйской уверенностью начнет налаживать она новую жизнь в этих глухих местах. Никогда не приходилось ей руководить людьми, но не испугает ее назначение заведующей лесопунктом: так надо для общего дела...

Уже в первый день приезда Славки в родное село пал от руки бандитов старик Адам, и «ястребки» — так называл народ членов боевых отрядов из активистов Советской власти — нашли на его груди записку: «Так будет каждому советскому прислужнику. Наша власть страшная!»

Да, они хотели, чтобы власть их была страшной, чтобы внушала ужас и сеяла панику. И не единожды увидят зрители смерть в этом фильме, рассказывающем о народной драме, о тех страницах ее, которые не забываются, сколько бы лет ни прошло. Настигнет смерть жену лесника Сигидина — Рузу. Ни в чем она не провинилась, никакого зла никому не сделала — просто стала разменной монетой в игре бандеровцев, затеянной вокруг ее мужа, который не хочет сотрудничать с ними. И будет мстить бандитам Сигидин, ибо жизнь ему нужна отныне только для мщения... Линия огня пролегла тогда не только через горы и села — через семьи и сердца, и часто родные по крови люди оказывались по разные стороны незримых баррикад. Было и так, что поднимали оружие брат на брата и отец на сына...

Так случилось и в семье Славки Петрин. Она не знала, что в годы ее вынужденного отсутствия муж ее Илько попал в сети к бандитам. Илька заставили поднять оружие против народа, играя на его отцовских чувствах, угрожая смертью детей.

Бандеровцы обрушивались на беззащитные села не только свинцом автоматных очередей. Они пытались опутать людей ложью, льстивыми посулами, пышными призывами. У Илька были основания бояться за жизнь своих детей, потому что оставшаяся с Советами жена его была в Народном собрании, ее знали люди и как работницу сельского Совета в быстротечное время между 1939 годом и грозным 1941-м. И когда гитлеровцы и вместе с ними националисты пришли в село, Илько сделал вот что: привез в село случайно найденный труп неизвестной женщины и похоронил его, будто жену свою Славку, на глазах у детей своих и всех односельчан закопал в землю... Казалось Ильку, что перехитрил он судьбу — раз «совьетка» погибла, значит, и на детей ее не кинутся «жовто-блакытные» бандиты.

К. Степанков играет своего героя так, что

зрители видят: он сам обрек себя на вечный страх, на нравственное одичание. И не только потому, что оказался в стане бандитов, но потому, что совершил сделку с совестью, обменяв жизнь честного труженика на сумрачные «идеалы» бандеровщины, которые в душе вовсе не исповедовал.

Да, такова логика жизни: ее бурное течение неминуемо будет швырять от берега к берегу слабого, не сумевшего определить свою позицию, и каждый водоворот может оказаться для него смертельным... Хитрит Илько с жизнью, играет в прятки с судьбой. Вот уже и сына отдал бандеровцам, и дочь его становится их связной... Все глубже и глубже увязает Илько в трясине страха, и даже в те неимоверно тяжкие минуты, когда бандиты накинут удавку на жену и будут у него на глазах издеваться над дочерью, он станет лишь униженно молить о пощаде, забыв, что в руках у него — оружие.

Трагическая история Илька словно бы вплетается в народные предания о тех днях, опаленных огнем пожаров.

Немало их было, таких вот темных селян, обманом и страхом загнанных в бандеровские банды, в глухие, заплесневелые схроны. Бандеровские главари делали все, чтобы скрыть от населения правду, жгли и убивали своих же односельчан. Это к обманутым обратилось правительство Советской Украины, давая «участникам националистических банд последнюю возможность покаяться и честным трудом искупить свою вину перед украинским народом...» Срок в этом обращении был установлен конкретный: явиться с повинной до двадцатого июля 1945 года. И предупреждением звучали заключительные слова: «Если враг не сдается — его уничтожают...»

Многие бандиты тогда вышли из лесов, выползли из тайных схронов к солнечному дню. Остались те, у кого руки по локоть были обагрены кровью, кто садизмом своим вызвал ненависть всего народа. Такие, как показанные в фильме Тужиляк и Юзя — исполнители бандитских «приговоров», палачи из кровавой бандеровской «службы безопасности» (СБ). Этим нечего было надеяться на пощаду, у них был только один выход — прорваться за кордон на Запад, где их примут империалистические разведки...

Семейная драма Славки разрастается, как видим, в сюжет поистине эпический. Крутые повороты судеб Славки и Илька, их детей Юрка и Мироси держат зрителей в напряжении, заставляют с тревогой следить за развитием событий. Вспомним эпизод первой встречи Ярославы с детьми и мужем. Юрко встречает мать, привычно вскинув автомат, готовый, если что, стрелять в нее, потому что она коммунистка, «совьетка», как тогда говорили...

Мирося отводит дуло автомата от матери, у нее не проросло в сердце зло, она — и мы это увидим — еще найдет свою стежку к правде...

Линии Юрка (Т. Денисенко) и Мироси (Л. Богдан) пройдут через всю картину вплоть до финала, где наступит, наконец, разрешение драматического конфликта — семейного, исторического, сюжетного.

Многое переживет Славка в борьбе за детей своих, даже в бандитском схроне побывает, и сам главарь банды «удостоит» ее аудиенции.

Но именно тут вдруг мелькнула мысль: не слишком ли много всего собрано в один узел? Все ли выверено опытом прошлого, фактами? И не уступка ли мелодраматизму в словах главаря банды Лихо-Грозы: «...мы уничтожаем коммунистов — это правда. Но безоговорочно — только чужеземцев, коммунистов — украинцев по происхождению мы сначала уговариваем...». Нет, бандитские пули не делали такого различия — в каждом коммунисте видели бандеровцы врага. К тому же в данном случае у авторов была сюжетная мотивировка: Славка была нужна бандитам как проводник в случае бегства за кордон. Вообще, по моему убеждению, в таком серьезном фильме надо было бы избегать привкуса так называемой «занимательности», когда невыдуманный драматизм сюжета подменяется стандартами приключенческого жанра. Они мельчат фильм, в основе которого — историческая правда.

«Высокий перевал»
Ярослава Петрин — Н. Наум,
Мирося — Л. Богдан

Авторы нашли верный тон в рассказе о трагедии тех, кто был обманут националистами. Да и бандиты — Тужиляк (Б. Молдован) и Юзя (Г. Морозюк) — убедительны и достоверны в рамках поставленной перед актерами задачи: обрисовать контуры зловещего социально-психологического явления. Рядом с ними уж больно кинематографически условен Лихо-Гроза (П. Шидывар). Главарь банды появляется перед Славкой в отглаженной, чистенькой форме — сапоги глянцем сверкают... А ведь были все эти лихо-грозы и им подобные убийцами и насильниками, одичавшими в своих схронах, отнюдь не «сильными личностями»...

Эти просчеты тем более досадны, что образ главной героини с самого начала настраивает нас на камертон правды, достоверности.

Труднейшая творческая задача стояла перед Наталией Наум: она играет роль женщины, которую должен убить ее муж, она — мать, на которую по приказу бандитских главарей должен опустить топор ее собственный сын... Хватит ли у нее сил вынести все это? И каким глубоким должен быть талант актрисы, чтобы зрители поверили ей, чтобы трагедия не была воспринята как мелодрама! Н. Наум сыграла свою роль, что называется, на едином дыхании, на самых чистых душевных нотах...

Народной героиней видится нам, современным зрителям, эта женщина. Не одна она в этой битве за родную землю, рядом с нею много честных людей, и придет время, когда они все вместе искоренят бандитизм, как дурную траву. Но это время еще впереди, а пока мужественно идет Славка Петрин через страдания, на глазах седеет от безмерного горя, навалившегося на ее женские плечи. И знает только один путь для спасения собственных детей — безмерную материнскую любовь к ним.

В условиях постоянной угрозы вооруженного нападения мы ни разу не видим Славку с оружием в руках. Эта деталь важна для гуманистической концепции фильма. У Славки другое оружие — правда новой жизни, которую несет с собой Советская власть. Она идет к людям с открытым сердцем, и люди верят ей.

Беззаветные бойцы партии! Сколько их было, этих мужественных людей, которые в силу партийного долга шли в самую гущу схватки — на бандитские пули, по партийным мандатам уезжали в самые глухие районы, пораженные, как скоротечной болезнью, банди-

тизмом... А когда требовалось, брали в руки винтовки, вскрывали гнилые схроны и бункера, гнали вышколенные гитлеровскими инструкторами банды по лесам до самой их гибели.

И стоят сегодня в селах западноукраинских областей скромные обелиски, на которых выбиты имена павших на родной земле, у порога дедовских хат за народное счастье. Они не только напоминают о подвиге, они предупреждают, как коварен и опасен националистический дурман, какой страшный урожай может вырасти на ниве, засеянной братоубийственной ненавистью. Пламенный украинский публицист и патриот, погибший в 1949 году от рук оуновских террористов, Ярослав Галан предупреждал: «Нам нельзя ни на минуту забывать, что национальная вражда — это оружие, которым особенно охотно пользуется враг. Бороться с нею — это значит спасать сердца и умы нашей молодежи, это значит направлять наши западноукраинские земли на путь прогресса, на путь человеческого счастья...» Несомненно, авторы «Высокого перевала» хорошо знают эти слова публициста-патриота: они полностью ложатся на фильм, звучащий предупреждением: опасно играть с огнем...

В фильме немало хороших актерских работ. Сложные роли Мироси и Юрка режиссер доверил дебютантам. Молодая актриса Винницкого областного музыкально-драматического театра имени Н. Садовского Любовь Богдан получила благодатный драматургический материал. Мирося сердцем угадала, что перед нею схороненная и оплаканная мама, а потом поверила в ее правду. Из бандеровской пособницы (было и такое слово) становится она — через колебания и сомнения — в ряды тех, кто помогает бороться с бандитами. Приходит

«Высокий перевал». Кадр из фильма

к ней любовь, мечтает она о счастье с Доцьо, но понимает, что возможно оно только после того, как она искупит свою вину перед людьми. Мы расстаемся с Миросей в тот час, когда мать и жених провожают ее в город, где должна решиться ее судьба. Дебютантке удалось создать неоднозначный, очень живой и естественный характер. Ее героиня убедительна и в минуты радости, и в часы испытаний, когда терзают ее бандиты на глазах у отца, матери и брата. Натура жизнестойкая, глубоко народная, а значит, здоровая, Мирося отторгла националистическую заразу, не поддалась оуновской пропаганде. У брата ее, Юрка, не оказалось этого природного иммунитета.

Образ Юрка — один из ключевых в фильме. Мальчик, отторгнутый от матери, рос в среде бандитов, впитывая их звериную расистскую мораль. Человеческая жизнь для него не имеет цены, даже если речь идет о сестре, матери, отце. Кажется, эту мертвую, пропащую душу уже не очеловечить. Но мать — на то она и мать! — не теряет надежды. Надо сказать, что молодому актеру Тарасу Денисенко не хватило актерского опыта, а может быть, и глубокого понимания трагедии обманутого националистами деревенского паренька, чтобы психологически наполнить образ Юрка. Актер усиленно педалирует одну краску в роли — исступленность. Финал фильма мог бы стать еще сильнее, если бы... Впрочем, легко советовать и сетовать — гораздо труднее делать фильм.

На ослепительно белом снегу карпатского перевала, где завершается драма, отчетливо виден каждый шаг: и уверенный, и робкий... Ведет Илько бандитских главарей через кордон, и встретит их на последней черте Славка — одна, безоружная, чтобы собственным телом закрыть своему сыну дорогу на чужбину, откуда — знает она — не будет возврата: «Юрасик! Дитя мое родное! В какие края ты идешь? Нет добра на чужбине! Отчизна одна, как и мамка!»

Великая правда в тех словах! И поднимет Юрко автомат на убийц своей матери, своих вчерашних духовных наставников.

...Совсем недавно побывал я в Карпатах, поднялся и на тот высокий перевал, с которого видны далекие и чистые горизонты. Плыли по небу легкие облака, такие же, как в финале фильма. Молчаливо стоял густо-зеленый лес, казалось отсюда, что нет ему конца и края.

Сгинули навсегда вражда и ненависть — уже в те давние годы, когда упала под бандитской пулей рядовая партии Славка Петрин, новая жизнь утвердилась в этих краях прочно и навсегда.

Но можно ли забыть прошлое, если воспоминания о нем тревожат сердце, если в них — не только гордость, но и боль? Владимир Денисенко посвятил свой новый фильм драматическим событиям, которые и сегодня живы в памяти народной. Надо воздать должное творческой смелости и бескомпромиссности создателей картины, обратившихся к недавней истории своего народа, чтобы еще и еще раз утвердить прекрасные идеалы советского гуманизма, принципы советского образа жизни.

Армен Медведев

Вопросы после фильма

«РОДНЯ»
Сценарий В. Мережко. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бобровский. «Мосфильм», 1981.

Несходство мнений о фильме «Родня» заметно. Зритель-аноним, ведомый рецензенту «Литературной газеты», признается, что досматривал фильм стоя, поднятый из кресла душевным волнением. Молодые солдаты в письме, напечатанном «Красной звездой», заявляют решительно: «Это не наша родня». Журналу «Со-

ветский экран» два авторитетных критика предлагают взаимоисключающие толкования фильма. Впрочем, в прессе, «Родне» посвященной, несомненно, берет верх доброжелательство к авторам. Вот даже журнал «Крокодил» (что бывает нечасто) отозвался на фильм приветливым словом под рубрикой «В нашем цехе».

Перечитывая положительные рецензии и заметки о «Родне», отмечаешь их обостренную полемичность, даже запальчивость. Будто многие критики фильма некоему невидимому своему оппоненту или тебе, читатель, настойчиво, истово стремятся растолковать, точнее, втолковать что-то, что обязательно нужно увидеть, понять, не пропустить на экране. Какими обязывающими словами при этом итожатся впечатления: «боль», «потрясение», «жуткий символ»... Вспоминаю об этом не для умаления истинных достоинств фильма, не для унижения намерений моих коллег. Просто не хочу да и не умею всматриваться в произведение, судить о нем, когда меня в суетливом нетерпении подталкивают локтями, когда вокруг назойливо взвинчиваются страсти.

Вот, к примеру, один из заключительных аккордов рецензии Марины Кузнецовой в еженедельнике «Литературная Россия»: «Важнейшие общественные и духовные явления жизни нашего народа осваивались кинематографом последних лет, как правило, через экранизацию произведений прозы, драматургии. Кино шло вслед, не поспевая за литературой. Новый фильм Никиты Михалкова — попытка осмыслить современность в самостоятельном кинематографическом произведении». Даже безграничное уважение к литературе, исторически являющейся важнейшей составной нового творческого синтеза — киноискусства, даже трезвое осознание всех долгов нашего кинематографа не позволяет разделить уверенность автора рецензии в том, что фильм «Родня» чуть ли не начало кинематографического освоения современности. Факты мешают, факты последних лет в том числе.

Думая о «Родне», не могу забыть о давних и, главное, недавних явлениях нашего кинематографа, замечательных образцах гражданской прозорливости и художественной емкости. Работа драматурга В. Мережко и режиссера Н. Михалкова к этому ряду тяготеет, но, безусловно, не может занять в нем исключительное место.

Кажется мне — перелился через край разумного приязненный интерес к творчеству авторов «Родни», в частности, ставшее нормой в нашем кинематографическом обиходе повышенное внимание ко всему, что делает режиссер Никита Михалков. Внимание к нему с годами, с новыми фильмами становится заметно неоднородным, вобрав в свою сферу и серьезное изучение личности художника, растущего стремительно, неординарно, и неподдельное восхищение той озорной и умной творческой силой, что бродит в фильмах режиссера, и, слова из песни не выкинешь, некую суетливость. Смотреть Михалкова, ценить Михалкова — оказалось еще вдруг и делом престижным. Подобное случается время от времени, к сожалению, вокруг заметных явлений искусства. Помню, как несколько лет назад О. Табаков, выступая в ВТО, тревожно признавал, что одной из важных проблем театра «Современник» стала проблема... распределения билетов, проблема сдерживания натиска зрителей, более всего дорожащих собственной причастностью, пусть косвенной, пусть мнимой, к таинствам «открытия духовности». Господи, как затрепали мы это слово! Употребляя его часто без меры, без смысла и чувства, низвели возвышенное понятие до уровня бытового комфорта.

Вот и появление «Родни» сопровождали не только волны естественного интереса, но и всплески сенсационности. Ведь еще до появления фильма на экранах и, кажется, даже до завершения работы над ним можно было прочесть и услышать многозначительное: «Родня» — первый фильм Михалкова о современности». Простая информация звучала подчас обещанием необыкновенного, еще невиданного. Стоит вспомнить хотя бы единственную в своем роде акцию «Кинопанорамы»: восторженный репортаж прямо из фойе Центрального Дома кино, где едва только погас экран премьеры фильма.

Да, Никита Михалков завоевал право рассчитывать на ожидание зрителями его новых работ. Да, его обращение к современной теме есть веское свидетельство новой поры зрелости незаурядного дарования. Однако какой серьезный искус для режиссера связан с подобным актом, сколь ответственна «езда в незнаемое», незнаемое ранее прежде всего для него самого! Фильм «Родня», как и всякое произведение искусства, являет собой весьма сложную систему действенной связи между личностным миром автора и теми сферами реальности, что оказались в поле его зрения. Чтобы представить истинный эстетический и этический масштаб фильма «Родня», нужно обязательно непредвзято попытаться понять его своеобразие, разомкнуть его художественную и содержательную структуру. Ради этого и хочется отделаться от ненужного возбуждения, выливающегося то в неумеренный восторг, то в резкое негодование. На просмотре «Родни» (как и на любом другом, впрочем) не нужно вскакивать с кресла — можно ведь помешать окружающим, не нужно и отмахиваться от героев фильма — родня не только те, кто похож на нас, приятен нам, а и те, за кого мы болеем, отвечаем.

●

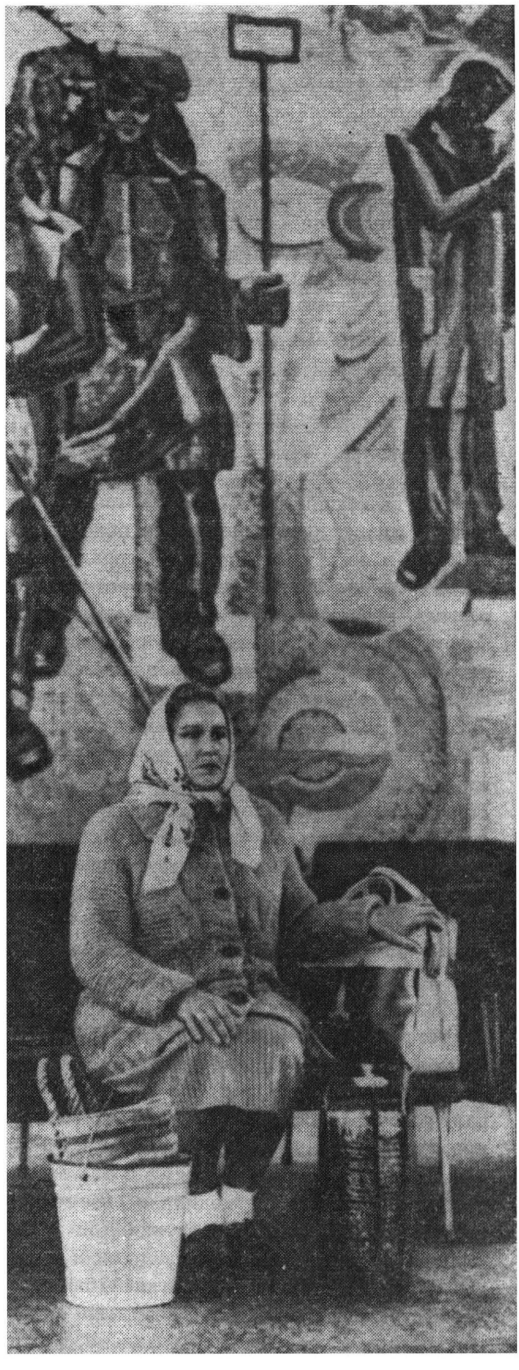
В поисках родословной «Родни» нетрудно обнаружить множество общественных и культурных явлений от «деревенских» фильмов 60-х годов до «городских» повестей Ю. Трифонова, в поле взаимного притяжения которых рождалась и обретала самостоятельность образность ленты Н. Михалкова. Таково, очевидно, одно из важнейших свойств таланта этого режиссера: способность органически усваивать, обращая в свое, личное, накопления учителей и предшественников, умение перелить в новый сплав «руду» культурных традиций и творческого опыта. В. Демин, высоко оценивший фильм «Родня» на страницах «Советского экрана», заметил даже, что во всех предыдущих работах режиссеру сопутствовал некий «эстетический поводырь»: жанровый канон или поэтика писателя-классика. Может быть, «поводырь» — определение неточное, вновь провоцирующее подозрения в неспособности кинематографа переступить удел вторичности. Но все же такая констатация существенна: в ранних фильмах Н. Михалкова линию старта его собственных стремлений, замóк, скрепляющий всегда причудливо выстроенную, сверх предела перегруженную деталями и «пристройками» художественную конструкцию, обнаружить легче, нежели в последней его работе. Трудно, но возможно, так как сценарий Виктора Мережко «Была — не была», из которого и выросла «Родня», опубликован в первом выпуске альманаха «Киносценарии» за 1980 год. Режиссер получил в руки едва ли не самое серьезное и зрелое произведение драматурга талантливого и самобытного.

Обычно камерность киноповестей Мережко обманчива. Его непритязательная лирика — эпически объемна. Драматург тщательно пишет быт, дотошно ворошит так называемые житейские ситуации, и все, оказывается, ради того, чтобы обнаружить в заурядном тектонические сдвиги и трещины, вызванные общественными, историческими процессами. Механизм конфликта в его сценариях несложен, но срабатывает сильно: устойчивая повседневность взрывается странностью жизневосприятия героев. Странность людей, населяющих мир фантазии и сочувствий Виктора Мережко, является по-разному. То в их особой душевной сосредоточенности, замкнутости на необычной для окружающих мечте, то в повышенной и вновь необычной готовности совершать поступки, бросаться в неизведанное. Странность мешает героям драматурга вместиться в параметры «малой» жизни, в семейный или дружеский круг, в любовный треугольник, ибо странность эта в характерах разных людей возникает под влиянием магнетизма большой жизни, жизни страны, упорно перестраивающей уклад бытия человеческого. Вот почему герои Мережко так часто томятся сознанием несвершенного, мучаются долгами перед другими, трогательно оберегают в душе идеалы, часто непригодные для расхожего обихода. Автор порой бывает настроен иронически, насмешливо, наблюдая «выходки» своих героев, но за улыбкой, за острым словом скрывает он изумление, восхищение неуемностью человеческой

натуры, неизбывной уверенностью человека в праве и силе взнуздать жизнь, пусть сложную, пусть незадавшуюся.

С такой точки зрения Мария Васильевна Коновалова представляется по-особому неслучайным созданием Виктора Мережко. Поскольку сценарий «Была — не была» не вполне совпадает с фильмом «Родня», я позволю себе вспомнить, какой возникла Мария Коновалова под пером драматурга: «Мария ломанула вперед, чемоданами прокладывая дорогу... и никакая сила не могла ее остановить...» Первый штрих в портрете характера-судьбы. И вот последний: «...а Мария сидела на дальней скамейке, у ее ног стояли два чемодана, на газете лежали нарезанные помидоры, огурцы, колбаса — обед, и она не сводила глаз с высокой вокзальной двери, ждала...» В ряду известных работ Мережко «Была — не была» нова, в частности, тем, что главный «взрыватель» конфликта сработал задолго до начала первого эпизода, до появления Марии на станции. Мы не знаем, когда и как это произошло, когда задумала Мария избыть свою вину, отдать свой долг, когда она решилась встретиться с прошлым. До поры нам неясна странность героини, невнятны причины перепадов ее настроения, неведомы помыслы — многое в ней затемнено проявлениями натуры кипуче задорной, если не сказать — вздорной. Но скоро мы улавливаем драматический мотив, организующий пестроту комедийных красок сценария. Мотив всепоглощающей мечты героини соединить разметанные ею же самой дорогие частицы прожитой жизни, приблизить, вернуть родных, ею же отвергнутых, как муж, или «выведенных в люди», как дочь. Мария Васильевна шумна, резка, задириста не только потому, что она вообще такая, но потому особенно, что в часы, когда мы за ней наблюдаем, она мается, тоскует.

Не могу согласиться, когда к «смешной драме», рассказанной Мережко, прививают (что проделал не один критик «Родни») «шукшин-



«Родня».
Мария — Н. Мордюкова

ский» мотив противопоставления города и деревни. Беру определение «шукшинский» в кавычки, ибо вообще не уверен в его точности. Это, конечно, особая, непростая тема — город в произведениях зрелого Василия Шукшина и вообще в современной «деревенской прозе». И уж поскольку нередко Мережко «делегируют» от кинематографа в это литературное направление, замечу, что в его произведениях мотивы города осмысляются и оркеструются неоднотонно, неоднозвучно. Для «сельских» героев драматурга город вовсе не скопище зла и пороков и даже не «terra incognita»: они легко преодолевают межукладные границы, без труда адаптируются, самоутверждаются в новой среде. Город для них — новая возможность испытать многократно и разнообразно чаяния, взлелеянные на обжитом пятачке привычной жизни, пространство для обновляющих находок и встреч. Вот поэтому город не противен и Марии Коноваловой. Напротив, он, огромный, запутанный, начиненный радостями и болями, помогает ей осознать, ощутить, выверить единственно возможную для нее нравственную позицию.

Сказав выше о несовпадении сценария и фильма, я не хотел обвинить режиссера в произволе, не собирался «столкнуть» Мережко и Михалкова. Несовпадения в данном случае как раз и явились результатом глубокого, искреннего доверия, установившегося между авторами фильма. Более того, мне кажется, режиссер принял творение драматурга как определенно материализованную субстанцию самой жизни. Содержание сценария «Была — не была» не просто интерпретировано, но как бы исследовано в фильме «Родня».

●

Начал Никита Михалков с того, что разобрал, развинтил сюжетную конструкцию сценария, по которой Мария Коновалова, сопровождаемая остальными героями повествования, тяжело, но упрямо восходила к своему выбору. Из деталей этой конструкции он собрал «машину» комедии, острой, задорной, работающей тем не менее на энергии драматизма, добытого в сценарии. Так возникло одно из сущностных противоречий фильма, сильно увеличенное, впрочем, в зеркале критики. Противоречие между инерцией восприятия образа главной героини и реальным его значением в фильме. Противоречие, заложенное в резонном вопросе: кто лидер фильма, кто ведет его? В самом деле, если мы не расстаемся ни на секунду экранного времени с героиней, не теряем ее из виду ни в одном эпизоде или даже, кажется, кадре, то само собой вроде бы разумеется: все в фильме должно быть подчинено ее мироощущению или, по крайней мере, с ним связано. К тому же и роль Марии была написана (с чем охотно согласился режиссер) для одной из самых ярких наших актрис, для Нонны Мордюковой. Мордюкова на экране — это всегда монодрама, монокомедия, если даже роль ее длится мгновения. Может быть, поэтому так просто и легко родилась при появлении фильма сентенция, запечатленная в рекламных аннотациях и проспектах, растворенная во многих рецензиях: условности, причуды, парадоксы городской жизни, увиденные глазами человека из деревни, простого и цельного.

Слукавили (зачем?) и авторы фильма, начали его кадром-заставкой: сельская идиллия, окантованная полотном железной дороги; позволили Марии Коноваловой в обиде или гневе восклицать то и дело: «У вас такое...», «Все вы такие...» и т. п.

Но если принять нравственный мир Марии, ее взгляд на жизнь как некий эталон, как единственный источник света, направленный в глубины нашего бытия, то возникнут вопросы неразрешимые. И прежде всего: как связать изначальную цельность и извечную правоту Марии с ее прозрением, с посетившим ее пониманием вины перед мужем, дочерью, с нарастающим ее желанием переустроить, наладить жизнь, причем не жизнь вообще, а именно свою собственную.

Тяжесть подобных вопросов станет одолимой, если мы откажемся от инерционного подхода к фильму, откажемся от соблазна принять образ реальности, в нем возникающий, как зеркальное отражение действительности в мировосприятии Марии Коноваловой. Художественное свойство «Родни» в том-то и за-

«Родня». Ляпин — А. Петров

ключается, что в картине нет ни целостного образа героини, ни целостного образа жизни, ее окружающей. Что это, могут спросить меня, порок или достоинство? Свойство — повторю еще раз и попробую объяснить, как сам его понимаю.

Пусть только не обманут нас фейерверку подобная форма этого фильма, остроумие и фантазия Н. Михалкова, раскованная изысканность П. Лебешева, артистические импровизации. За комедийным слоем фильма видится мне напряженная, отмеченная не только озарениями, но и некой растерянностью аналитическая работа, ставшая, разумеется, в первую голову уделом режиссера.

Н. Михалков чутко уловил эпические «шумы» в камерно-лирических тонах рассказа В. Мережко о трогательной и смешной одиссее Марии Васильевны Коноваловой. Очевидно, читая сценарий, он рассмотрел в строгом движении его сюжета несоразмерность некоторых побочных линий, очерчивающих контуры особых и важных по смыслу новелл, ощутил самоценность иных второстепенных персонажей, «рвущихся» в эпицентр авторского и зрительского внимания.

Может быть, поэтому и решился режиссер, опираясь на руку драматурга, разобрать фабульную конструкцию сценария, соединить его части на иной лад.

Не настаиваю на абсолютной точности своей догадки, но показалось мне, что композиция фильма «Родня» подобна строению многоактного спектакля.

Я увидел три «акта» и эпилог, связанные, безусловно, эстафетой главной мысли и общего настроения, но в то же время являющие собой самостоятельные воплощения авторского отношения к проблемам, в материале фильма заключенным. Точнее бы сказать — означающие попытки режиссера рассмотреть существо и конкретику этих проблем в разных и всегда острых ракурсах.

С особой обстоятельностью, с особым, я бы сказал, вкусом запечатлены в критических размышлениях о фильме «Родня» первые два «акта» или, если хотите, первые два витка развития замысла Мережко и Михалкова: появление и пребывание Марии Васильевны Коноваловой в доме дочери — Нины. Тут не повторять, тут просто цитировать нужно восхищенные описания парада несуразностей, «досадных мелочей», бытовых и нравственных гримас, парада, шествующего по железнодорожным перронам, вагонным коридорам и купе и, наконец, развернувшегося в тесном прост-

ранстве стандартной малогабаритной квартиры.

Ну если уж цитировать, то вспомним вопрос, заданный критиком Т. Хлоплянкиной («Литературная газета») в рецензии, отмеченной повышенной температурой пересказа особого, немного сдвинутого в сторону «абсурда» мира фильма: «Но стоило ли придавать этим маленьким неудобствам такое уж глобальное значение?» Сама она на этот вопрос без сомнений отвечает утвердительно. За реалиями фильма «Родня» видятся ей такие печальные, с общественной точки зрения, явления, как проникновение в нашу жизнь и нашу культуру «заемной эстетики», как духовное одичание иных наших сограждан. Вот как объясняет критик атмосферу «трагикомической паники», сопутствующей первой встрече Марии Васильевны Коноваловой с родней: дочерью, зятем, внучкой: «... Что-то сломалось в механизме общения людей и предметов, какой-то высший нравственный смысл жизни утерян...»

Т. Хлоплянкина в своей тревоге не одинока, хотя и не всеми поддержана. Иные ее косвенные оппоненты советуют все же не поддаваться панике, не придавать впечатлениям, навеянным фильмом, глобального значения, иные — впечатления свои суммируют возмущенно, усматривая в «Родне» тенденциозный подбор фактов и ликов, которые не «делают погоду» в нашем обществе. Но о чем спор — хочется спросить и ту, и другую сторону. Если о насущности, живучести и опасности больших и малых явлений, нанизанных на ветви сюжета фильма, — это один разговор. И я готов бы также воспользоваться поводом для размышлений о вредоносности измельчания важных ценностей в шумных мельницах мещанского бытования, наконец, о неизбывном долге нашего киноискусства бороться за чистоту атмосферы и большой, и «малой» жизни наших современников. Такой разговор полезен, важен, и не помешают ему ни публицистическая острота, ни избыточное душевное волнение.

Только фильм В. Мережко и Н. Михалкова — не просто повод, но и реально существующее, нуждающееся в реальной оценке произведение. И важно не утерять связь между нашими гражданственными изъявлениями, представлениями о жизни и предметностью фильма, не забывать о необходимости трезвой оценки художественной обеспеченности его общественного пафоса. Вот почему я, например, не могу с уверенностью принять обобщенный эстетический (и, стало быть, этический) образ фильма, возникающий в рецензии Т. Хлоплянкиной: «Авторы же «Родни» зрителя не только не развлекают и не ублажают, напротив — они сознательно пытаются довести его всей этой звуковой, цветовой какофонией едва ли не до шока, чтобы мы задумались: а что за ней стоит?» Не слишком ли сильно насчет шока? Не слишком ли предвзято: не развлекают. Развлекают или и развлекают тоже. В той самой мере, что естественна в комедии, даже сатирической. Чтобы шок испытали зрители, нужно, чтобы и авторы ощутили нечто подобное при взгляде на своих героев. Но Мережко и Михалков, начиная рассказ о коноваловской родне, просто весело и зло смеются, чувствуя свое превосходство над Ниной (С. Крючкова) с ее претензиями и драмами, над Стасиком (Ю. Богатырев) с его страданиями и даже над Марией Васильевной. Мария Коновалова хоть и находится в центре комедийной круговерти, но долгое время остается и для авторов, и для зрителей человеком со стороны, «теткой» из тех, которые частенько встречаются «цивилизованным» горожанам в магазинной или вокзальной сутолоке, вызывая снисходительную усмешку наивными попытками приспособиться к моде и неуклюжей «естественностью».

Надо было бы здесь вспомнить, что в сценарии первые часы пребывания Марии в доме Нины отмечены были не только всплесками трагикомической паники, но и мгновениями серьезного, драматического взаимного изучения матери и дочери, попытками объяснения между ними. Нина с неподдельной горечью судила Марию за разрыв с мужем и сказанное ею далее: «Я хочу, чтобы у моего ребенка был отец», — звучало не фразой, но признанием. Иришка (стало уж, по-моему, дурным тоном напоминать со значением, что эту девочку в фильме играет мальчик) не дразнила старших

агрессивным равнодушием к ним, но, напротив, настораживала пытливостью и сосредоточенностью внимания к их разговорам. Были в сценарии бытовые, психологические ситуации, заземляющие отношения между персонажами, например, было ясно, почему ушел из дома Стасик.

Все это «выдернул» Н. Михалков из фильма, будто нити из ткани. Все это не понадобилось ему до поры, ибо требовало иного душевного настроя, не соответствующего темпу хоровода гротесковых подробностей суетной жизни героев. Нет, не глазами «простого и цельного человека из деревни» увидены приметы этой жизни. Экран запечатлел то, что заинтересовало наблюдающих за героиней авторов, то, что показалось им существенным и заметным в первом круге наблюдения. И не взору Марии Васильевны, уставшей после первого своего городского дня, спевшей ненужную колыбельную внучке и притулившейся на балконе многоэтажного дома, привиделся бегун на дорожке стадиона...

Можно составить маленький, но пестрый каталог истолкования критиками и зрителями этого видения, возникшего в напряженном гуле музыки Э. Артемьева. Понимали его и как знак лирической темы фильма, и как выражение абсурдности жизни героев, как образ цельности человека и как символ «одиночества бегуна на длинные дистанции» (тогда, очевидно, бегун — Мария Коновалова?).

Что ж, коль свобода толкований символики фильма «Родня» для всех, то решусь и я предложить свое. А что если видение бегуна на стадионе... ничего не означает, не является символом, прагматическим с точки зрения содержания вещи? Что если это изящно выполненный прием для перевода и тона фильма, и нашего восприятия в иной регистр. Словно живописный занавес, что опускается в конце действия на половине фразы. Или словно бравый жест фокусника, отвлекающего внимание зала, чтобы успеть открыть второе дно своего волшебного ящика.

Подумайте, не прав ли я, вспомнив, как неуловимо изменилась атмосфера фильма после «явления бегуна». Казалось бы, все продолжается своим чередом. Договаривается недоговоренное вчера. Мечется Нина, безуспешно укрощая Иришку, попутно разъясняя Марии Васильевне «нормы» жизни. Летит на пол от тещиного тычка злополучный Стасик. Первый видимый нам круг бытования героев «Родни» вроде бы еще не исследован до конца, но сквозь него просматривается, просвечивает нечто новое, более сложное.

«Родня».
Иришка — Федя Стуков,
Нина — С. Крючкова

Признаюсь, о реальности и значении «многоактного» строения «Родни» я задумался, повторно просматривая фильм в одном из московских кинотеатров. Смех катился по залу, не испытавшему шока, а веселящемуся от души. Зрители смеялись, не расставаясь со своим прошлым, но ободренные, подобно авторам, чувством превосходства над героями. Смея-

лись и в начале «второго акта», когда Нонна Мордюкова появилась в Нинкином кимоно, когда пошла гонять по квартире дурака-зятя.

Но вот она сняла телефонную трубку, назначила свидание. Кому? Конечно же, Юрию Николаевичу... «гражданину с усами», который так забавлял нас еще в поезде, доставившем Марию Васильевну в город. Можно представить, какое свидание ожидает Марию Васильевну, почище «задушевной» встречи со Стасиком... Впрочем, не будем спешить в парк, где окликнет Мария этого растяпу с усами, а присмотримся еще раз к ней самой. Нет, все же, если не судить о ней предвзято, по канонам пресловутого конфликта «деревня — город», неуловимая она в существе своем, слишком разная в разных ситуациях, что ли. На отсутствие целостности главного образа фильма обратили внимание далеко не все критики. Многие, как уже было сказано, воссоздавали эту целостность по своему разумению. Пожалуй, лишь Ел. Бауман, участвуя в дискуссионном дуэте «Советского экрана», отметила определенно: «Но если вдуматься, парадокс этой фигуры (Марии. — А. М.) заключается не в сложном единстве противоположностей, а в том, что в ходе действия она потеряна как цельный и органичный образ». Констатация точная, но пока без ответа остался неизбежный вопрос: почему потеряна цельность образа Марии? Критик предлагает свой ответ: «Всякий раз она просто такова, какая нужна авторам в тех или иных обстоятельствах». Я бы лично такой ответ принял за истину, если бы верил, что авторы заведомо знали секрет целостности образа и облика Марии Васильевны Коноваловой. Знаком подобного знания для многих из нас оказался (точнее, показался) факт приглашения на главную роль Мордюковой. Покоряющая, ослепительная мощь этой артистической личности в рекомендациях и тем более в подтверждении не нуждается. Но сила образа, который несет в себе актриса, и целостность его суть вещи разные. Вспоминая лучшие, важнейшие фильмы Нонны Мордюковой, отмечаешь как раз поразительный, заставляющий многое передумать и перечувствовать разброс и противоречивость свойств облика ее лирической героини, понимаешь мужество воплощения в ролях актрисы разных ипостасей характера, который мы всякий раз любим и принимаем как характер народный. В каком из прежних фильмов искать исток новой работы актрисы, какой из знакомых нам героинь Нонны Мордюковой наследует ее Мария Коновалова? Объяснить это однозначно, исчерпывающе, пожалуй невозможно. Режиссер и актриса в «Родне» заведомо отказались от той художественной целостности образа Марии, что свойственна психологизированному бытописанию.

Пока же Мария Васильевна гуляет по дорогам парка над рекой в обществе «гражданина с усами». Недолго, три-четыре минуты, мы наблюдаем это свидание, не лишенное водевильного оттенка: Юрий Николаевич (А. Петров) преподносит своей даме цветы, дарит ей курортную шляпу, и все — неловко, все — невпопад. Да и авторы будто по инерции «озоруют», то у них фотоавтомат, стоящий в парке, подкинет героям фотографии режиссера, оператора и художника фильма, то некий «супермен» лбом сокрушит силомер. А Мария Васильевна и Юрий Николаевич гуляют... И ритм их прогулки, тон их немудреной беседы создают настроение, до сего момента фильму несвойственное. Нет, не случайно в этом именно эпизоде мы впервые, кажется, не заметили аляповатости «портрета» героини, столь тщательно прежде отыгранной режиссером и актрисой. Не потому, что притерпелись к перманенту или вставным зубам Марии Васильевны, а потому, что все это оказалось вдруг несущественным для авторов. Что же, выходит — они передумали, изменили свое отношение к героине? Нет, кажется, она выкинула с ними «шутку», открылась иной. Еще не погасла улыбка режиссера, еще мы юмористически смакуем ситуацию (пожилые люди на рандеву), а в фильме тем временем оживают голоса лирики, романтики. И даже взгляд оператора Павла Лебешева теплеет, замечая в сумбурной геометрии и асфальтовой жаре города нежность зелени, веселье воды... словом, все, что располагает к бесхитростности и ясности чувств.

●

Ну что, казалось бы, с такой восторженной тщательностью реставрировать здесь эпизод, почти мимолетный в общем движении фильма? Ведь только Мария Васильевна успеет вернуться на порог дочернего дома, как Нина, раздосадованная коварством «товарища по работе» Гены, остудит ее насмешливым: «Нагулялась, невеста?» И начнется опять нервическая перепалка, посыплются болезненные упреки, закружится хоровод «глухих» по тесной квартире, явится героям фильма и зрителям новое видение — самолет, разбухающий во весь экран от собственной мощи (нужно ли напоминать о множестве расшифровок этого «символа»?).

Но и до того как открылось незаметно еще одно потайное дно истории, можно догадаться: за ним скрыто самое, может быть, важное. Догадка эта навеяна не только ощущением предельной остроты объяснения матери и дочери. Если внимательно вслушаться в то, что говорят друг другу Мария и Нина, легко понять, сколь банальны тут взаимные упреки и признания. Честно говоря, совсем не глубоко раскрыт и достаточно ординарно явлен актрисой С. Крючковой человеческий тип Нинки, лезущей из кожи, чтобы «все было как у людей». Да и Мария Васильевна смотрится вновь заезжей «теткой». Разве вот только режиссер темпераментом и остроумием решения сцены вносит в ожесточенные ссоры родни иллюзию исповедальности.

Но обещанием подлинной исповеди прозвучала здесь одна фраза... Мордюкова — Мария, до сего момента отвечавшая Нине в заданном тоне вульгарного быта, вдруг замерла, встретив очередной упрек: сбежал-де, мол, от напора правды ее муж. Замерла на долю секунды и ответила, торжественно волнуясь: «Он не сбежал, я его сама выгнала. Любила больше жизни и выгнала. А как ты думала?»

Не стоит умиляться, не надо, услышав слово «правда» в устах Марии Коноваловой, заявлять поспешно (я это читал), что правда ее — «правда идеала, не подвластного времени». Мария — человек, времени своему принадлежащий безраздельно. Ее время напоено и горечью ошибок, и радостью обретений. Идеал Марии — не абстрактен, не преподан ей откуда-то из внеземных сфер. Она осознает его в буднях и праздниках. И, что не менее важно, авторы фильма искренне хотят сами разобраться, в чем же масштаб и значительность правды этой женщины, заинтересовавшей их неординарностью характера. Удается ли это им? Можно лишь сказать определенно, что по ходу фильма Мережко, Михалкову, артистам — их единомышленникам — более всего удается отказ от декларативного, назидательного заявления «идеала, не подвластного времени». И лирика крохотного эпизода в парке, равно как и озарение героини: «Любила, но выгнала», — еще не утверждение идеала, но предчувствие его. Все это в фильме — не случайные находки, не попутные мотивы. Драматург и режиссер несомненно искали, сохраняя верность избранному жанру, возможность достойного объяснения способности Марии на душевный взлет, нравственное прозрение. Они стремились к воплощению реальности идеала. В серьезности их намерений меня как раз и убеждает существенное превращение на пути от сценария к фильму образа Юрия Николаевича Ляпина. Поначалу Виктор Мережко написал его суше, функциональнее. Попутчик, случайный собеседник, добрый человек, неуклюже пытающийся помочь Марии Васильевне в ее «гостевых» хлопотах и неудачах, уходящий из повествования «за ненадобностью». «Гражданин с усами» мог бы остаться в наших глазах на уровне своего появления в первом «акте» комедии человеком-аттракционом, смешным и необязательным, как пассажир поезда, лелеющий ветровое стекло автомобиля, или шофер, затянувший восточную песнь под аккомпанемент первой стычки Марии и Нины («Брось сигарету!»). Михалков угадал в Ляпине многое. Вместе с артистом Андреем Петровым он потянулся к синтезу комедийной буффонады и глубокой, умной лирики.

Петров снимается нечасто. Для поколения зрителей «Родни» он, по существу, дебютант. И знакомство с ним — важное открытие.

Непостижимо, но сочетаются: эта нелепая, клоунскому парику подобная прическа Ляпина и его глаза, то задумчиво, то восторженно глядящие на мир, который вдруг заслонила собой

Мария Васильевна Коновалова. Удивительно, но смущенно-невразумительный лепет современного Епиходова, не способного даже разъяснить толком про вагон СВ, естественно восходит к искренности и вдохновению ляпинского монолога о превратностях его судьбы Смешную в общем-то историю рассказывает Юрий Николаевич, когда бессонной ночью сидят они с Марией, неприкаянные, неустроенные, в вестибюле гостиницы. Учился он в художественном училище, полюбил, добился с трудом взаимности, а в день свадьбы, провожая друзей-рыбаков, неожиданно и сам оказался на сейнере в открытом море. Монолога этого не было в сценарии (там Ляпин, выяснилось, брошен женой и один растит дочь), и появление его вызвано не сменой сюжетных обстоятельств, но знаменательной трансформацией образа. Образа, на мой взгляд, очень важного в структуре фильма В. Мережко и Н. Михалкова, нужного нашей комедии вообще. Современная кинокомедия, если судить ее принципиальные, самые заметные свершения, становится все более изящно-серьезной, вмещая в свой круг многие и разные реалии бытия человека наших дней. Это бесспорно. Однако нельзя не заметить и другого: в круге комедии зачастую разрастаются, глобализируются явления периферийные с точки зрения истинных гражданственных и нравственных проблем нашего общества. Иной раз смотришь на экране метания некоего инфантильного мужа, и кажется — тебя самого затягивает безысходность им растраченной жизни. В такой связи опыт В. Мережко, Н. Михалкова и А. Петрова интересен как попытка раскрыть ключом смеха современный романтический характер, незаурядную судьбу. И какой, оказывается, сложной может быть природа высокого в атмосфере сатирической комедии. Ведь линия Ляпина в основе своей едко пародийна. Пародийна по отношению к стереотипам мужественности, романтики, житейской «устойчивости». Но авторы не ограничились только ломкой стереотипов искусства и быта. Ляпин не просто смешон, он странен. Может быть, поэтому его и не заметили многие, писавшие о «Родне». Подробнее рассуждали, например, о швейцаре, об администраторе гостиницы, лишь присутствующих при исповеди Ляпина и оставшихся нарочито гипертрофированными фигурами бытовой комедии, персонажами-«гэгами». Ляпинский мир не укладывается в «сломанный механизм общения людей». Он работает, убеждая, что и весь фильм «Родня» — вовсе не чертеж какого-то социально-нравственного механизма. Странность Юрия Николаевича возвышенна. И не потому, что вознесена на постамент плакатных добродетелей, но высвечена присущим ему повышенным жаром жизнеощущения. Ляпин в «Родне» сродни шукшинским чудакам, героям, несправедливо забытым нашей комедией.

В Ляпине словно бы материализовалось авторское неподдельное изумление перед жизнестойкостью и оптимизмом человека, оказавшегося на поверхностный взгляд игрушкой судьбы. Режиссер не спешит здесь, как это произошло, например, в случае с Ниной, зафиксировать тип, но вместе с актером внимательно и сочувственно всматривается в характер живой и даже чуть загадочный для них. И вот там-то, где художники не скрывают своей «растерянности» перед диалектикой судеб и характеров, в их сатирическом повествовании возникает лирический объем.

Но мне кажется, именно такой вот «растерянности» и не хватает фильму в целом. Н. Михалков порой, будто не желая признавать трудного сопротивления материала, берет реванш впечатляющей дерзостью стилистики фильма, отвагой эстетических аттракционов. Разъяв мир сценария «Была — не была» на блоки-явления, он в «Родне» эти блоки соединяет наново решительно и энергично, будто пробует их на удар, на излом.

●

Впрочем, и русло сценария «Была — не была» во второй его половине заметно разветвляется. То, что я назвал блоками, на уровне литературной основы фильма можно определить привычнее — новеллы. Так вот, четыре новеллы — «Гостиница», «Квартира Вовчика», «Квартира семьи Коноваловых», «Ресторан» — образуют главный круг содержания киноповести В. Мережко, четыре «картины» составляют третий, решающий «акт» фильма.

Единство смысла и направленности этих новелл обеспечено «сюжетом странствий» Марии в большом городе. Их определенная автономность оправдана главным нравственным мотивом фильма: жизнь с разных сторон подводит героиню к решению много лет спустя после разрыва вернуть, спасти мужа. Четыре встречи словно четыре зеркала, в которых осматривает себя Мария и видит, понимает, что она недобрала в прожитой жизни, что недодала людям. Вроде бы и не нашла Мария ни с кем из встречных общего языка, а многое услышала. Горластая, задиристая, крутая женщина, пройдя этот трудный круг встреч, обретает эпическое спокойствие мудрости. Она поняла и решила...

Н. Михалкову, фильм позволяет думать так, показалось недостаточным открыть здесь только мир Марии даже во имя искомой цельности ее образа. В очертаниях обстоятельств и характеров, написанных В. Мережко, он разглядел диковинные социально-нравственные микрокосмы, которые подвластно открыть и освоить не столько Марии, сколько ему и нам, зрителям. Лишь перед обаянием «загадки Ляпина» он остановился на мгновение, а затем по следам Марии стремительно «ломанул» в зону обитания персонажа, тень которого то и дело возникала в фильме, — в жилище Вовчика Коновалова.

Да, это нужно видеть. Особенно тем, кто считает кинематограф делом вторичной переработки усилий литературы или театра. Без преувеличения виртуозно, перекрывая все возможности даже словесного описания, воссоздают режиссер, оператор, художник, артисты и фигуранты дикий мир людей и вещей-перевертышей, где все возможно, где один не мешает другому, ибо толком не слышит и не видит его.

В сценарии, правда, разговор бывших супругов происходил с глазу на глаз. Онемевшая в брезгливо-жалостливом изумлении, Мария слушала долгий, жутковато-эрнический монолог Вовчика, пугалась и, увидев, сколь ненасытен может быть человек в ублажении собственного эгоизма, как бесконечно далеко может он зайти, разменивая себя до последней, немыслимо мелкой мелочи. Испуг ее был равен боли. Боль рождала жалость к Вовчику: без нее, мол, он стал таким.

Было время, когда тип, подобный Вовчику, вызывал душевное беспокойство искусства, его пытливый интерес. Вспомним, как много лет назад А. П. Довженко в «Повести пламенных лет» тревожился о том, все ли, кто прошел огонь войны, сумеют достойно пронести через грядущую жизнь память об испытаниях и геройстве своем. А в «Поэме о море» с негодованием и болью предсказал он нравственное опустошение тем, кто, оправдываясь былой доблестью, холя собственную жажду «полной жиз-

«Родня».
Вовчик — И. Бортник,
Мария — Н. Мордюкова

ни», предавал призвание свое, изменяя труду на земле. Сегодня этот тип, сложившийся как данность, вполне обнаружил свою вредоносность для общества.

И мне поэтому кажется излишним судить авторов за то, что мало в их палитре красок сочувствия Вовчику. Пусть субъективно пожалеет его Мария, но наши сожаления о странной и горькой судьбе бывшего солдата и сельского гармониста не могут быть бесконечными, ибо способны тогда обратиться в неуместное всепрощение.

На экране Вовчик, представленный Иваном Бортником, даже не плоть человеческая. Он подобен марионетке, которую невидимая сила дергает на разные лады, и она танцует некий странный танец, танец дутой значительности, танец нелепого самоутверждения. Танцует на фоне не жилья, а какой-то раскрашенной ширмы, манипулирует очками и бутылками, солидным мундштуком и бухгалтерскими счетами, имитируя жизнь, которая «буквально удалась».

Но вот беда: такого Вовчика даже Мария пожалеть не может. Да и как она подойдет к нему, обнимет «эту тяжелую, неверную голову», коль и голова у марионетки на ниточке. Думаю, тут Н. Михалков, убедительно выиграв в ошеломляющей остроте гротеска, несколько проиграл в развитии главной темы, важной мысли своего произведения. В мире, центром которого оказался Вовчик, не нашлось места для Марии Коноваловой. Недаром же в других эпизодах владевшая всем пространством экрана, здесь героиня Н. Мордюковой осторожно, робко существует где-то «с краю». Более необходимы рядом с Вовчиком оказываются «мотоциклисты», пестрый знак «заемной культуры» и «бездуховного существования». Статисты здесь знаменательно переигрывают главную актрису фильма. А Мария нужна и важна при встрече с бывшим мужем не просто как свидетель его падения или носительница жалости к пропащему. Она, по замыслу, выразительница своей и общей вины за то, что так вот существуют вовчики. Запоздалой нежностью к этому озлобленному себялюбцу старается она возместить хоть толику собственного гордого бездушия, долгие годы казавшегося ей завидной силой.

Осознав это, Мария глубже понимала в пространстве следующей новеллы сценария всю меру тяжести, ответственности, что переложила невольно на другие плечи. В. Мережко с жестокостью, скрывающей сострадание, рассказал о встрече двух бывших жен Коновалова, не унизив их до расхожей обывательской позиции: нам, мол, теперь делить нечего.

В фильме в этой сцене мы не увидели «городской» жены Вовчика. Думаю, оттого, что ее тоска и обида слишком заземлены, лишены тех зернышек смешного или странного, какие так удачно обнаруживал в иных ситуациях сценария Н. Михалков. Правда, режиссер с драматургом находят «брод» эксцентрики, дабы вывести Марию с острова обитания Вовчика, где жалость героини воспринимается как-то умозрительно, на землю. Эпизод в квартире Коноваловых они начинают в момент, когда шумная компания, еще и не начинавшая приготовленного здесь застолья, собирается остричь патлатого юнца. Исторгнутый душой Марии на головы «равнодушных», «нахальных» гнев обытовлен, таким образом, ее недоумением, смущением в незнакомой, неожиданной обстановке. Для режиссера важно, чтобы и мы, зрители, скоро ощутили, оценили неуместность патетики обличения в стенах дома, едва не разоренного Вовчиком, — устыдились несправедливости обвинений, брошенных героиней Коновалову-младшему, Кириллу, собравшему друзей перед уходом в армию. В чужой семье Мария Васильевна принимает урок достоинства, скромности, честности, доверия. Урок негромкий: он в открытом взгляде Коновалова-сына, ни словом не оскорбившего ради самооправдания ничтожного отца, в какой-то исступленной аккуратности комнаты матери Кирилла. И как бы ни коротко продлилось пребывание Марии в квартире Коноваловых, возникает догадка о крайней важности этого эпизода в цепи авторских исканий. К ней подводит пробудившаяся здесь способность Н. Михалкова (составившая успех его экранизаций Чехова, Гончарова, Володина) одушевлять обыденный быт. Оставаясь автором сатирической комедии, он успевает в проходной для развития сюжета сцене дать нам ощущение новой нравственной атмосферы, то ли на-

поминая, то ли вспоминая, что есть мир, отличный от среды обитания Нины или Вовчика. Поэтому, когда на исходе дня, в темноте вечера увидит Мария череду военных машин, пересекающих притихший город, то нам не придется разгадывать значение символа, искать метафору. Ветер большой жизни (как удачно заметил В. Демин), исполненной забот, неведомых большинству персонажей фильма, всколыхнет экран. Порыв этот словно бы поможет Марии отвести обиду, только что пережитую, а нам понять истинный масштаб явлений, подвергнутых осмеянию в «Родне». Вспомним, что грозная колонна появилась перед нами после встречи Марии со Стасиком, после неудачной попытки героини хоть одну ниточку связать в нескладной жизни дорогих ей людей, хоть одну вину искупить, когда пошла она от Коноваловых прямехонько на поклон к обиженному зятю. И оказалась вслед за ним в ресторане...

Как там у Ильфа и Петрова: «Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами... Маленькие люди торопятся за большими. Они понимают, что должны быть созвучны эпохе...»

Для авторов фильма ресторан оказывается вместилищем мира маленьких людей, вообразивших, что они и есть эпоха. Катализатором иронии, сарказма создателей и участников этой сцены оказывается их внешняя невозмутимость. Не буду повторять описания жизни этого раздутого, точно больная печень, «организма», описания, ставшего украшением большинства рецензий, посвященных фильму. Замечу лишь, что наименее убедительным в сложной структуре эпизода показался мне как раз ведущий его дуэт Мария — Стасик. Н. Михалков (не актер, играющий официанта, а режиссер) и Н. Мордюкова «погоню» Марии за беглым зятем ведут, будто забыв, что фильм их продвинулся намного далее смысла сцен в поезде, в такси, в доме дочери. Ведь были уже и разговор с Ляпиным, и встреча с Вовчиком, и взгляд Кирилла Коновалова. Поэтому и расхолаживает легкость тона скетча, в котором ведет почти весь эпизод актриса, направленная Н. Михалковым (не только режиссером, но и партнером). Только в финале идиотически вдохновенного танца Стасика Н. Мордюкова переводит Марию в состояние горестного испуга. А может быть, Мария поняла, что з д е с ь ее вина мнимая, долги пустые? Ну это, впрочем, предположение, не столько высмотренное в фильме, сколько «вычисленное» в ходе последующих размышлений о нем. Во всяком случае, завершение сцены в ресторане впечатляет: плачущая от стыда женщина спасается от шагов современного «каменного гостя», от живого монумента «маленького мира». Ю. Богатырев умно и точно уловил блестяще придуманную «партию» Стасика, возомнившего поймать в этой жизни и «журавля», и «синицу». Правда, мне показалось, интеллектуальная фактура актера не совпадает с параметрами личности взбудораженного ничтожества, оттого и «наигрыш» черт и свойств образа, нарочитое шаржирование «портрета» Стасика. Может, я и ошибаюсь, но ведь вскоре после исчезновения из поля нашего зрения Стасика вновь на экране появится Ляпин — Петров.

Нет, все-таки с этой ролью фильма, с этим актером надо бы разобраться особо. Мы привыкли знаком высокой похвалы метить органику жизни исполнителя в образе. Но одно дело органика, растворенная в плоском бытоподобии, в заземленной достоверности фильма, другое — в случаях, подобных последнему появлению Ляпина в «Родне». Режиссер предложил А. Петрову почти цирковой рисунок поведения в ответственнейший момент роли. Излучая восторг и нежность, Юрий Николаевич сообщает Марии... что сбрил усы. Узнав о ее решении воссоединиться с мужем, он смешно суетится, лихорадочно глушит злосчастный будильник, «мечту командировочного». Он... да, он мучается при всем при том. Он искренен в осознании потери необретенного. Он человек не маленького мира, это ясно. Последнее заставляет задуматься об истинности и мнимости проблем чистоты жанра, о том, способна ли стилистика, выдержанная авторами «Родни», объять и предметы того мира, что лишь эскизно возник как бы в подтексте картины?

Н. Михалков отвечает на возможный вопрос своеобразно. В последнем эпизоде он налаженное течение фильма взрывает, разламывает кон-

струкцию, столь тщательно им возведенную. Режиссер сам создает такое впечатление, начиная эпилог городской одиссеи Марии Коноваловой монтажными «толчками»: сменяют друг друга статичные кадры, в каждом из которых вокзал все более заполняют строгие люди в военной форме. А потом, как под напором, распахивается дверь, и шумный людской поток заполняет все обозримое на экране пространство. Мгновенно рождается образ простой и мужественный: разнородная стихия жизни вливается в берега высокого и трудного назначения.

Тут, однако, ловлю себя на том, что чувство мое не столько за реальностью экрана следует, сколько за опытом, вне пределов фильма накопленным, — за моим желанием, совпадающим, очевидно, с авторским замыслом. И сколь ни заманчиво вновь воспользоваться фильмом как поводом для излияния собственных ощущений и размышлений, нужно все-таки вернуться к предметности его содержания. Нужно уяснить, почему и сцена на вокзале вызвала резкое несовпадение мнений. Ведь наверняка не только мне приходилось читать и слышать искренние свидетельства недоумения и даже возмущения, вызванного созерцанием разномастной «вольницы». Сразу же оговорюсь: не согласен с теми, кто готов усмотреть в таком решении эпизода опасную небрежность авторов. Не верю в это хотя бы потому, что помню чуткое, целомудренное решение темы единения людей, помнящих об испытаниях войны, в фильме Н. Михалкова «Пять вечеров». Да и в конце концов авторы «Родни» могли бы просто избежать нелестных для них толков, прояви они верность сценарному варианту своей повести, где проводов новобранцев не было.

Побудительный мотив появления этой сцены в фильме, повторю еще раз, по-моему, безупречен, благороден. В естественности, душевной свободе отправления разными людьми общего долга режиссер почувствовал средоточие нравственной цельности, способной превозмочь многое. Спор возникает на уровне воплощения замысла эпилога «Родни». Ибо режиссер, до сего момента восхищавший многих критиков своих «железной волей» в стремлении к концентрированию типов, к броским образам-обобщениям, здесь словно бы отступил, пораженный спонтанной стихийной силой явления, столь обычного в повседневной жизни нашего народа.

Не могу согласиться с В. Деминым, поставившим, в сущности, знак равенства между сценой проводов в армию и свадебной пляской в ресторане. «Роевое единение» развеселого хоровода кажется мне воплощением «естественного» взаимовлечения людей, никого не сближающего. Там скорее фильм демонстрирует публичное одиночество самомнений, амбиций, «млечный путь» человеческих мирков, притерпевшихся к неконтактности, равной безответственности за других. Мирки эти соединены на время насмешливой волей авторов.

Иное дело — проводы новобранцев. Тут даже случайное — не случайно. Тут и лишнее уместно. Поэтому не странен в такой толпе и Вовчик, есть и для него место рядом с сыном. Поэтому именно здесь спешит к Марии Нина с Иришкой, т а к а я толпа обязательно сведет, сомкнет родных. Может быть, и не все здесь, как хотелось бы критику, «снова стали достойны самого лучшего», но уж наверняка по меркам всего лучшего, что есть у нас, оценены будут... Вот на какой эффект восприятия зрителями буйного, открытого жизнеизъявления рассчитывал Н. Михалков, безбоязненно соединяя в кипении толпы волнение и хмель, строгость и раскованность, слезы и грубоватую шутку. Не он первый. В фильмах последних лет, особенно в созданных мастерами из недавних молодых, нередко доводится наблюдать попытки того же рода, того же направления: от пафосного изображения прихотливо заявляющего себя «неорганизованного» быта к его глубоким слоям, в которых, как надеются авторы, откроются или хоть угадаются те нравственные ценности, что основу нашего бытия составляют. И надо признать — угадываются. Но именно угадываются, не снимая, не разрешая противоречий, естественному течению жизни присущих. Вот и в финале «Родни» угадывается, по-моему, дорогая авторам идея, традиционная в размышлениях русской литературы о судьбе своего народа. Идея отрешения от личного ради общего, от себя ради другого, кто в понимании и сочувствии нуждается. Только идея эта слишком мно-

гомерна и не открывается спонтанно. Чтобы она стала очевидной и не осталось места для сомнений и неправомерных ассоциаций, необходим точный, глубокий анализ явления. Проблески его обнаруживаются и в финале «Родни», если вспомнить скупой, но емкий диалог Марии и Кирилла, если вспомнить вообще героиню Н. Мордюковой в те минуты в центре людского водоворота. Актриса в этой сцене с интуицией художника огромного дарования находит для своей героини вид и состояние. Хорошо заметила М. Кузнецова, вспоминая в своей рецензии одинокую вроде бы женщину в водовороте чужих проводов: «Всех примет под свое крыло, обогреет, приголубит, защитит». Только ведь и это открывшееся в Марии не абстрактный идеал. Это чувство, социально определенное, временем рожденное.

Что ж, не зря, недаром поставил Н. Михалков свой «первый» фильм о современности. Вопросов, которые обнаружил он, дерзко разъяв привычное, хватит на множество фильмов последующих. И, что знаменательно, решать эти вопросы придется самому режиссеру, его товарищам по поколению. Это вопросы времени, перед которым они ответственны.

Р. Соболев

Квадрат поиска

«СЛУЧАЙ В КВАДРАТЕ 36—80»
Сценарий Е. Месяцева. Постановка М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художники Г. Новожилов, Г. Кошелев. Композитор В Бабушкин. Звукооператоры В. Шмелькин, А. Хасин. «Мосфильм», 1982.

Возможно, поэтика этого фильма будет воспринята по-разному, но вряд ли он кого оставит равнодушным. Он ведь о том, что подспудно в глубинах души живет, как скрытая болезнь, и тревожит каждого мыслящего человека. Кто-то сказал: мы знаем, что умрем, но не верим в это. Вряд ли это так. В «моменты истины», все более частые с ходом лет, и верим, и даже соотносим свои действия с этим, увы, неизбежным фактом из нашего будущего. Но так ли относимся мы и к возможной перспективе атомного самоубийства человечества? Нет нужды повторять здесь тривиальные мысли о том, что смерть — это в конце концов естественно, а глобальное самоубийство, спровоцированное искривленной психикой кучки маньяков, — это более чем противоестественно, это просто какой-то бред. Нормальное сознание не может допустить подобной возможности.

Размышляя по поводу этой тревожной темы, нельзя не перевести разговор из несколько туманной области психологии и чувств в сферу четких политических реалий. Ибо они, эти реалии, а не наши чувства, дают нам гарантии в том, что человечество не сгорит в атомном котле. Эти гарантии прежде всего в последовательной и неуклонной в любых обстоятельствах борьбе Советского Союза за мир. И не в последнюю очередь — в боевой мощи Советских Вооруженных Сил. Если кто и тешит себя мечтаниями о победе в ядерной войне, мечтания эти пусты и бесплодны. Не только сознание мыслящего человека, но и логика бытия человеческого отметают апокалиптический финал.

Все это так. Есть, однако, некое «но», способное поставить любую, даже железную логику под вопрос. В частности, что будет, если атомная подводная лодка потерпит аварию и обреченная команда, объятая предсмертным ужасом, не сумеет локализовать катастрофу и похоронит вместе с собой добрую часть ни в чем не повинного человечества? Или что будет, если компьютер какого-нибудь командного центра сломается или ошибется? Вообще, что будет, если эта сверхсложная военная техника выкинет что-то незапланированное?

И ведь это не обычный в научной и ненаучной фантастике допуск — «что будет, если», не игра в предполагаемые обстоятельства. За минувшие десять-двенадцать лет пресса не раз сообщала о том, как срывались с самоле-

тов атомные бомбы, как горели шахты с баллистическими ракетами, как где-то за океаном считавшийся абсолютно надежным компьютер ошибся и выдал команду на отражение атомной атаки.

Новый фильм режиссера М. Туманишвили «Случай в квадрате 36—80» рассказывает о такого же рода случае, конечно, гипотетическом, но никак не фантастическом. О случайности, имевшей закономерные последствия, к счастью, благополучно разрешившейся на киноэкране, но повторим: такого рода случайность в реальной действительности могла обернуться иначе.

Итак, фильм рассказывает о том, что советская военная эскадра подверглась нечаянной ракетной атаке со стороны возможного противника и как мастерство, мужество и выдержка советских моряков и летчиков ликвидировали грозившие миру бедой результаты безответственного риска.

«Случай в квадрате 36—80» реклама представила зрителю как приключенческий фильм на военно-патриотическую тему. Определения бесспорные, но не полные. Пожалуй, не менее, если не более важно в нем то, что понуждает нас размышлять о «немыслимом». И еще то, что предварительно я назвал бы «человеческим моментом» картины.

Эти уровни фильма начинают формироваться уже в первых же эпизодах, но... первые встречи с персонажами в общем-то интереса не вызывают. Все кажется уже знакомым — и пробуждение майора Волка у себя дома, и то, как его заместитель Гремячкин провожает на вокзале семью, и как штурман Скиба, собираясь на службу, поучает молодого лейтенанта... За долгие годы, лучше сказать — десятилетия накопились определенные стереотипы показа армейской жизни на экране, и они, эти стереотипы, ничуть не становятся симпатичнее оттого, что в основе своей имеют жизненные реалии. Стереотипными поначалу кажутся и названные бытовые сцены. Супруга Волка, еще в постели заводящая, очевидно, не впервые, разговор о том, почему муж продолжает работать на старой машине, не переучивается и не догоняет своих сверстников,— это женский тип, ведущий родословную едва ли не с купринской Шурочки, которая страстно мечтала о карьере мужа. Полно предшественников и у Гремячкина — домовитого и заботливого семьянина, но наверняка отличного офицера, и тем более у старого служаки Скибы, подавляющего критично настроенного юношу своим житейским и армейским опытом.

И совсем уж обескураживает чуть позже происходящий разговор офицерских жен об их трудной участи, когда одна из них — очаровательная Ира, горожанка, музыкантша, — патетично восклицает, что офицерские жены — «настоящие жертвы армии мирного времени». Конечно, спора нет, быть замужем за летчиком или военным моряком — не то же самое, что быть, скажем, женой директора продовольственного магазина. Но со времен «Летчиков» и «Истребителей» эта истина так часто и однообразно повторялась, что утратила свой подлинный смысл. Простой и в высшей степени драматичный смысл: для этих жен каждые проводы мужей на работу могут оказаться последними...

Фильм, однако, движется, ситуации развиваются, проясняются характеры героев, и многое, хотя отнюдь и не все, поначалу казавшееся привычно стереотипным, как бы меняет знаки. Мехи-то старые, да вино окажется молодым. Будут, к слову сказать, реабилитированы молодые жены: конечно же, Марию Волк волнуют совсем не карьеристские соображения, а Ира научится ждать своего лейтенанта.

В этой связи хотелось бы осмыслить и даже выделить роль сценариста в этой картине. Конечно, никак не за счет других авторов, которым также надо отдать должное.

Режиссер М. Туманишвили — это его вторая полнометражная лента — сделал, на мой взгляд, значительный шаг в режиссуре. Чего стоит одна только его работа с актерами, почти безошибочно выбранными, играющими не только свои роли, но, если можно так сказать, и свои должности.

Позволю себе небольшое отступление, чтобы прояснить, что я имею в виду. Привычное определение «игра ансамблем» в применении

к данному фильму не совсем точно, хотя в принципе и верно. Актерский ансамбль — понятие эстетическое, он необходим и в той драматургической ситуации, когда все персонажи — враги друг другу. Экипаж же воздушного танкера, о котором идет речь в фильме, дружный коллектив, причем коллектив особого рода, для слаженной работы которого недостаточно, чтобы каждый исправно исполнял свои функции — летчик пилотировал самолет, штурман прокладывал курс, радист держал связь и т. д., — тут необходимо еще своего рода сродство душ. Тогда, по словам популярной песни, экипаж — как одна семья. И тогда штатная должность данного человека как бы идентифицируется с его неформальным местом в этой своеобразной семье.

Нам ясно, что лейтенант Павлов и генерал Павлов, летящий с экипажем Волка в порядке инспекции, — сын и отец. Но это как раз никакого значения в фильме не имеет, это от извечного в кино желания сказать больше, чем можно сказать в одной картине, в данном случае хотя бы скороговоркой намекнуть, что и в армии есть, мол, свои, офицерские династии. А вот отцовское отношение немолодого Скибы к лейтенанту — это важно, в этом суть взаимоотношений в экипаже Волка. И она самым прочным образом связана с тем, как поведет себя экипаж в минуты опас-

«Случай в квадрате 36—80». Кадр из фильма

«Случай в квадрате 36—80».
Скиба — М. Волонтир,
Гудков — В. Малышев

ности. В момент, когда гибель станет почти неизбежной реальностью, весь экипаж без исключения будет действовать, как обычно, точно, деловито, сухо дублируя приказы командира и, как всегда, отпуская сдержанные и, наверное, не новые шутки.

В драматургии есть неукоснительное правило: пользоваться экстремальными ситуациями для полного раскрытия человеческих характеров, для выявления сути людей в обычных условиях скрытой, потаенной. С этим правилом не поспоришь, поскольку и в самом деле в минуты крайней опасности люди ведут себя самым неожиданным образом. Но здесь оно просто отброшено. Неожиданностей не будет. Разве что лейтенант Павлов, не все по молодости поняв, спросит отца: неужели вот так просто придется погибнуть из-за какой-то чужой лодки... Генерал перебьет его, скажет, отнюдь не в поучение, буднично и почти равнодушно, как о чем-то само собой разумеющемся: это, мол, и есть то, что называется воинским долгом.

Вся эта этическая основа была заложена в сценарии, но реализовал ее на экране режиссер. Ему, собиравшему этот «экипаж», приходилось, очевидно, думать не только о том, чтобы каждый в экипаже был достаточно яркой личностью, но и о том, чтобы он при этом органично поддерживал атмосферу духовного единства коллектива. Это получилось, хотя в экипаж попали такие, наделенные сильной индивидуальностью, часто «переигрывающие» партнеров актеры, как Анатолий Кузнецов (генерал Павлов), Михай Волонтир (Скиба), Борис Щербаков (майор Волк).

Самых высоких похвал заслуживает работа оператора Б. Бондаренко и его группы, включая оператора комбинированных съемок В. Васильева. Впечатляюще показаны заправка самолетов в воздухе, то, как готовится к бою противолодочный крейсер, наконец, аварийная посадка самолета на каком-то заброшенном с лет войны аэродроме и т. п. Не нам судить, сколь это все ново или не ново с точки зрения военной техники, важно, что многое из этого в игровом кино мы видим впервые.

Дело, однако, не только в том, что показывается любопытная для цивильных людей техника, — похвал в первую очередь заслуживает то, как именно она показывается. Операторы — они ведь чаще всего тоже люди штатские, и потому, нацеливая свои камеры на ракеты, машины, корабли и т. д. и т. п., порой так поражаются, что начисто забывают школьную истину о том, что техника без людей — ничто или, более того, нечто враждебное людям. Напомним, что это не праздный разговор, что с конца 60-х годов, когда Стэнли Кубрик выступил с картиной «2001: косми-

ческая одиссея», проблема экранного показа современной техники не раз дискутировалась в кинопрессе.

Сам Кубрик заявил, что в мир будто бы пришла новая красота — красота машин, которые, хотя пока и делаются людьми, уже сейчас во многих отношениях превосходят их. Его фильм о космических путешествиях в 2001 году имел и достоинства, и недостатки. Среди последних крупнейшим как раз было то, что техника на экране подавила и раздавила — в прямом и переносном смысле — людей. С тех пор в мировом кинематографе появилось не счесть картин — игровых и документальных, — в которых за машинами разного рода не видно людей. И нашим фильмам не всегда удается избежать этого распространенного греха, особенно документальным лентам о военных маневрах.

В картине «Случай в квадрате 36—80» техника показана трезво и умно — как своего рода продолжение человеческих достоинств и недостатков. Мощь, сложность, даже капризность машин имеют значение лишь постольку, поскольку выражают цели и чувства своих хозяев. Кубрик говорил об «очеловечивании машин» и, пользуясь формальной логикой, превратил в своем фильме компьютер в умного, коварного, расчетливого врага человека. В нашем случае техника очеловечивается иначе — она предстает как орудие человека, умное и послушное или сбесившееся и неуправляемое.

Снова оговоримся, что и этот пласт взаимоотношений «человек — техника» существовал, конечно, уже на уровне сценария. Но решить эту задумку изобразительно тоже было, надо думать, не просто.

Итак, отдавая должное всем, кто работал над фильмом, повторим, что роль сценариста в нем — особенная.

Со времен картины «В зоне особого внимания», за которой вскоре последовал фильм «Ответный ход», Евгений Месяцев пользуется

«Случай в квадрате 36—80».
Волк — Б. Щербаков,
Гремячкин — А. Пашутин,
Павлов — А. Кузнецов

репутацией знатока армейской жизни. Знатока, может быть, пристрастного, влюбленного и потому способного оценить не только ее парадно-праздничные внешние формы, но и, как ни странно это может прозвучать, ее философский, глубинный смысл. Воинскую службу Месяцев показывает как работу особого рода, требующую от людей исключительных физических и духовных качеств. Мысль о высоких духовных качествах в полную меру выражена им в последнем фильме. Его герои, в отличие от своих коллег, действовавших в «зоне особого внимания», не безукоризненно отлаженные «боевые машины» — они люди, обремененные, как и все, еще и повседневными житейскими заботами и способные говорить о них, этих заботах, даже на службе в спокойные минуты. И все же они не обычные люди: у них такая работа, что не позволяет быть обычными.

Е. Месяцева можно назвать мастером острых сюжетов. Само по себе это еще не самое большое достоинство — кто же из профессионалов не сможет «закрутить сюжет»? Но для Месяцева — опять же в полную меру лишь в последней картине — сложные ситуации служат прежде всего средством выявления духовных качеств его героев. То правило драматургии — об использовании экстремальных ситуаций для раскрытия характеров, — о котором мы говорили выше, все же действует и у него, однако на другом, более высоком уровне. Чтобы понять, как это делается, надо, наконец, обратиться к сюжету.

... Где-то в Атлантике проводит обычные учения отряд советских кораблей. Где-то в сотнях миль от них бродит любопытствующая подлодка под командой некоего Тэрнера, еще далее — эскадра адмирала Ринка, а в небе — самолет-разведчик Армстронга. Кажется, авторы ни разу не называют национальность этих типов, но не требуется большого ума, чтобы понять, чьи это корабли и самолеты. Суть же состоит в том, что обстановка складывается таким образом, что любая случайность может вызвать роковые для судеб мира последствия.

Этой ожидаемой случайностью становится поломка реактора на лодке Тэрнера. И начинает звено за звеном низаться цепочка событий, подводящих мир к порогу войны. Инженер Тэрнера, схватив смертельную дозу радиации, в ужасе и ярости включает сигнал «0» и заодно, сознательно или неосознанно — это неясно, пускает в ход компьютер, способный без участия людей нацелить и запустить в нашу сторону ракеты с атомными зарядами. Ошибки в распоряжениях Тэрнера и Ринка усугубляют беду.

Отметим, кстати, что драматург, по неписаному закону, показывает людей противоположной стороны самым неприглядным образом. Они, за исключением Армстронга, мелкие по натуре, суетливые, недальновидные люди. Но верно и то, что их ошибки порождены не столько глупостью, сколько абстрактной логикой, которая только кажется оправданной, а в целом становится бредовой. Поломка в реакторе? Устранить, не всплывая, чтобы не выдать место погружения. Решение верное, если не думать, что будет, если под водой поломку не удастся устранить. Всплыть все же пришлось, и надо бы принять помощь русских, но это против правил. И так далее. Тэрнер будет вроде прав в каждый отдельно взятый момент, а в конце концов доведет дело до ракетного залпа по советским кораблям.

Армстронга мы исключаем из этого ряда, потому что в нем чувствуется сила воли и трезвый расчет во всех действиях. В исполнении актера В. Томкуса он предстает противником куда более опасным, чем, скажем, тот же Тэрнер (П. Буткевич), смахивающий на некоего «пирата XX века», что не очень-то соответствует его солидной должности командира атомной подлодки.

С Армстронгом связана одна из самых любопытных сцен фильма. Встретившись в воздухе с самолетом Волка, он будет какое-то время лететь рядом и вести совершенно светскую беседу — о здоровье и детях, перебиваемую точными, хотя и безответными вопросами, выдающими в нем разведчика-аса. Живущие на разных континентах, командиры авиалайнеров настолько знакомы, что давно на «ты», и Волк называет коллегу по имени-

«Случай в квадрате 36—80». Скиба — М. Волонтир, Волк — Б. Щербаков

Ли. Стоит вдуматься в эту и в следующую сцену...

Придет приказ Ринка, и «свой в доску» Армстронг сделает все возможное, чтобы не допустить перекачку горючего с самолета Волка на самолет ремонтников, рискуя и их, и своей жизнями. И если это не выйдет, то лишь потому, что воля советских авиаторов окажется крепче, а расчет точнее, чем у него. Напрасно сообщается, что после неудавшейся операции Ринк приказывает Армстронгу снять погоны: уж если мы, зрители, поняли, что он сделал все возможное и что как противник он, пожалуй, сильнее всех, кто здесь противостоит нашим летчикам и морякам, то почему это не знать его начальству?..

В фильмах, поставленных по сценариям Месяцева, очень важное, глубокое, удивительно тонко подмеченное соседствует порой с чем-то явно случайным, несоответствующим масштабности замысла. Так, не стоило бы, наверное, мельчить противную сторону. Так, хотя мы и согласились, что офицерские жены кругом правы, все же им в этом фильме делать нечего, и проникли они в него явно за счет каких-то других, более необходимых эпизодов.

Однако, как уже было сказано, герои картины оказываются в ситуации критической. Из-за преступных акций представителей иного государства на их плечи ложится все бремя ответственности за судьбы мира. Обстоятельства могут быть, как принято считать, сильнее людей, Месяцев же показывает людей, которые сильнее обстоятельств. И не потому, что они какие-то супермены — потому прежде всего, что они люди долга и особого душевного склада. То, что выше говорилось об экипаже Волка — о его сдержанном мужестве, молчаливой готовности выполнить приказ даже ценой жизни, о невидимых и неформальных родственных связях и т. д., — эти качества свойственны всем советским морякам и летчикам, показанным в фильме.

Можно, думается, говорить о романтизме как важной черте стиля драматурга Месяцева. О том романтизме, традиции которого в военной прозе и в военной поэзии заложил Константин Симонов. Я бы, пожалуй, назвал Месяцева наследником симоновских традиций в кино. Не просто их продолжающим, ибо изменились люди, время, некоторые ценности, но развивающим в новых условиях и обстоятельствах. На мой взгляд, «Случай в квадрате 36—80» дает основания так думать.

С. Истратова

Земная фантастика Ричарда Викторова

«ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ К ЗВЕЗДАМ»
Сценарий Кира Булычева, Р. Викторова. Постановка Р. Викторова. Оператор А. Рыбин. Художник К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Б. Корешков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1980.

Кинофантастика — жанр поистине загадочный. Зрительский интерес к нему не остывает, да и режиссеры тянутся к фантастике — во всяком случае, фильмы этого жанра появляются все чаще. Однако настоящих творческих удач — мало. А ведь, казалось бы, не так уж и трудно добиться успеха на этом поприще! Кинематограф с его пластическими возможностями словно для того и предназначен, чтобы рассказывать о чудесном и несбыточном. И тут ему нет соперников — современная кинотехника может все.

Все, да не все! Кинотехника не может подменить ищущей мысли художника, а современный зритель откликается именно на мысль, киночудесами сегодня никого не удивишь — разве что детей младшего возраста. Секрет прочного успеха картин режиссера Р. Викторова «Москва — Кассиопея», «Отроки во Вселенной», «Через тернии к звездам»— последний фильм удостоен недавно Государственной премии СССР — и заключается, на мой взгляд, в том, что его авторам удалось захватить зрителя своей мыслью, своей нравственной идеей. Ее значение и актуальность не исчерпываются эффектно поданным фантастическим сюжетом, как он ни увлекателен.

Р. Викторов «ушел» в фантастику, будучи уже опытным мастером, создателем таких фильмов, как «Третья ракета», «Любимая», «Переходный возраст», «Переступи порог».

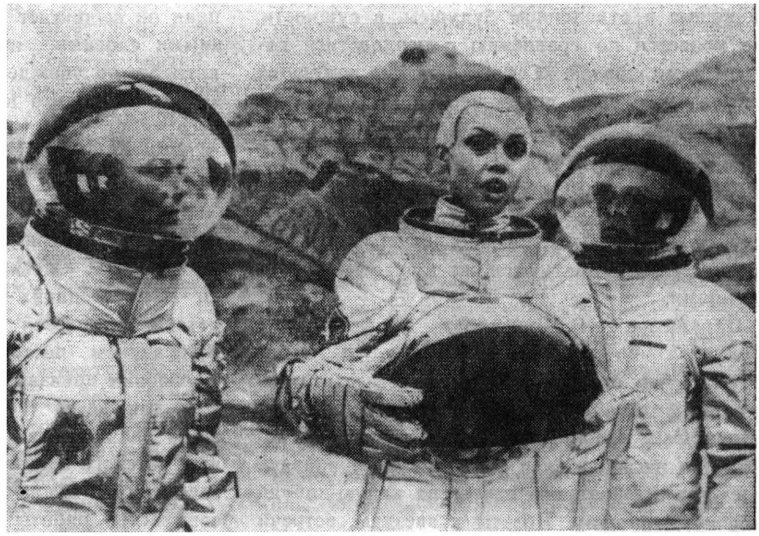
В научной фантастике он увидел сферу, глубоко ему родственную и близкую. Режиссер воспринял фантастическое в искусстве как систему образности, позволяющую ставить и трактовать актуальные социально-нравственные проблемы. Творчество режиссера связано одной общей темой — темой становления характера подростка, формирования личности молодого человека. Научно-приключенческая фантастика дала Р. Викторову возможность подойти к этой проблематике с новым инструментарием, исследовать ее посредством иной художественной оптики, позволяющей — благодаря фантастической посылке — брать современные подростковые конфликты в широком социальном контексте, на фоне едва ли не вселенском.

В дилогии «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» школьники 2000 года создают звездолет и, пройдя в полете через самые невероятные приключения, входят в контакт с представителями высокоразвитой цивилизации звезды Кассиопея. Жители этой звезды почти поголовно превращены в «счастливых» роботов, и юные космонавты, воспитанные в иной системе ценностей, где личность и ее интересы — превыше всего, попытались изменить ход событий.

Что давал режиссеру такой сюжет? Экстраординарная ситуация, в которую попадали герои, взятая ими ответственность за судьбу планеты позволили Викторову явственнее показать динамику «превращения» подростка во взрослого, процесс созревания личности.

Р. Викторов предложил свой вариант «освоения» научно-приключенческого фантастического жанра, не скрывая, а всячески обнажая его условность, — что-то вроде «земной фантастики». Он открыл для зрителя клапан иронии, часто наглухо закрытый в подобных работах. Фантастика, тяготеющая, как правило, к глобальным выводам и вселенской гиперболизации, заиграла здесь целой гаммой тонов и полутонов, стала психологически конкретной.

Прийти к этому варианту фантастического помогли ему сами дети. «Я следил за детьми и видел, как они всерьез играют, — вспоминает Р. Викторов. — Они придумывают фантастические приключения в абсолютно реалистическом окружении».



«Через тернии к звездам». Иванова — Н. Семенцова, Нийл — Е. Метелкина, Лебедев — В. Ледогоров

А от реалистического окружения он попробовал шагнуть к реалистическим обстоятельствам и реалистическим характерам в фантастической ситуации.

Герои Викторова не делятся на положительных и отрицательных, на хороших и плохих. Режиссер лепит характеры фантастических персонажей как характеры психологически полноценные: люди как люди... В первых фантастических фильмах Викторова его героям, членам экипажа звездолета, летящего к созвездию Кассиопея, по четырнадцать лет. Но разве возраст снимает психологическую сложность характеров? На день рождения Павлика Козелкова экипаж подарил ему модель его родной квартиры. Мальчик загрустил: вспоминать дом тяжело. Поступок ребят оказался бестактным, подарок неуместным. Экипаж дает клятву, никогда не забывая родительский дом, не поминать его всуе. Непростые взаимоотношения складываются у этого маленького коллектива и в дальнейшем, раскрывая такие разные, непохожие друг на друга характеры подростков, их достоинства и недостатки. Даже в самой фантастической ситуации прежде всего они люди.

Тем не менее, сняв свою дилогию, Р. Викторов пришел к выводу, что в области кинофантастики он себя исчерпал. И если бы не счастливая случайность — встреча с популярным писателем-фантастом и ученым Киром Булычевым, — не появился бы на свет его третий научно-фантастический фильм — «Через тернии к звездам».

В основе картины — та же идея контактов с внеземными цивилизациями — традиционная, классическая в этом жанре. Ее разрабатывали Брэдбери, Азимов, Стругацкие. Тема эта представлена в литературе произведениями глубокого философского содержания, занимательных сюжетов, увлекательных гипотез.

Что же привлекло Р. Викторова в художественной манере Кира Булычева?

Наверное, то, что подкупает и нас, читателей, в его сборниках «Люди как люди» и «Чудеса в Гусляре», в повести «Девочка с Земли», романе «Последняя война». При богатстве фантазии, умении заинтриговать таинственным, неизведанным, Булычеву свойствен юмор, интерес к таким деталям, как волнения родителей, переживания бабушек, нежность влюбленных, — к житейскому вообще.

В мире книг Булычева психология людей, живущих в отдаленном будущем, в сущности, не меняется по сравнению с психологией современных людей. Семья, школа, домашние заботы, любовь, спорт — все это остается. В произведениях писателя научная фантастика часто соседствует с ненаучной, чудесной фантастикой, с тем, что в критике называют ныне «фэнтази». Он ставит своих героев в ситуации, раскрывающие их психологию, поступки героев диктуются их душевными движениями.

Обращение Р. Викторова к фантастике Булычева во многом, по-моему, и было обусловлено стремлением создать в фантастическом фильме психологически наполненные характеры. Исходный импульс творчества режиссера не сводится к стремлению опробовать средствами экранного искусства какую-нибудь научную гипотезу. Полеты к звездам, встречи с иными цивилизациями, мыслящие роботы, усовершенствование человеческого организма — эти беспроигрышные сюжеты футурологии, «работающие» в фильмах Викторова, — не самоцель его творчества, не эпицентр его художественных устремлений. На первый план он выдвигает отношения между героями, иными словами, нравственную проблематику, которая, по убеждению режиссера, в мире будущего не только не снимается, но обостряется.

Литературный материал всегда имел для Викторова очень большое значение. «Третья ракета» и «Обелиск» поставлены по повестям В. Быкова, «Переступи порог» — по сценарию А. Гребнева, «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» — по сценариям известных детских писателей А. Зака и И. Кузнецова. В недавнем постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» подчеркнуто, сколь значительна роль сценариста в создании детского кинематографа. Для Викторова, несомненно, заманчивой была возможность совместной работы с таким писателем, как Булычев. Хотя угол зрения на материал у режиссера и сценариста разный, Викторова и Булычева в работе над сценарием «Через тернии к звездам» объединяло родство идейно-художественной основы их творчества.

«Через тернии к звездам». Ракан — И. Ледогоров

Главная мысль книг Булычева — в самой необыкновенной обстановке люди остаются людьми — близка Викторову, и именно она акцентировалась в первых двух фантастических фильмах Викторова. Сходной чертой в их творчестве является взятая обоими авторами мера драматизма в отношениях между героями и снисходительная ирония по поводу человеческих слабостей. Одним словом, и писателю, и кинематографисту глубоко чужда идея суперменства. Но это не все. Главным объединяющим фактором стало их общее отношение к возможностям фантастического жанра.

Тут требуются пояснения.

Сейчас много спорят о литературе и паралитературе. В теории все просто: в отличие от подлинной литературы, стремящейся к изображению прежде всего художественных характеров, паралитература больше занята событиями, где человеку уготована роль посредника, связующего звена. Значит, сюда, к паралитературе, можно отнести «событийные» жанры — детектив, фантастику, приключения? Однако на практике все выглядит сложнее. К примеру, куда отнести запоем читаемый роман А. Дюма «Три мушкетера»? Ведь в жанре авантюрного романа Дюма отразил характерные черты эпохи. Его книга известна и любима не меньше, чем многие произведения, которые не вызывают сомнения в своей принадлежности к литературе высокой. Наверное, особенности жанра критерием здесь быть не могут. Надо исходить из конкретного анализа художественного произведения.

Фантастику легко отнести к параискусству. Это жанр, где событийность преобладает, где внутренний мир героя не раскрывается так глубоко, как в психологическом романе. Некоторые исследователи, придерживающиеся подобной точки зрения, считают, что «специфика» жанра мешала даже Г. Уэллсу осуществиться до конца как художнику. Непривычный в этом виде литературы психологизм помешал критикам отнести к фантастике политический памфлет Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли», написанный в каноне научно-фантастического жанра.

При конкретном анализе выясняется, что все «специфические» приемы фантастики бытуют не только в этом жанре, а ее особые законы, как правило, имеют более широкую сферу действия.

Пусть обстоятельства будут невероятными, исключительными — и в этих условиях можно остаться верным правде характера, логике образа. Стремление к подлинности, достоверности чувств при всей фантастичности, ирреальности посылки — вот чего должен добиваться художник, работающий в области фантастики. Условность, фантастичность для того и нужна, чтобы заострить, гиперболизировать черты реальной жизни, остранить какие-то явления действительности.

А искусство кино благодаря своей визуальной природе, своим внутренним законам как бы «материализует» фантастическое. В своей брошюре, которая так и называется «Материализация фантастики», И. Эренбург утверждал, что кино не только «условность реального», но и «реальность условного»[1]. Именно эта его особенность делает экран могучим средством раскрепощения фантазии, «работает» на фантастику, не отрывая ее от действительности. В этом жанре используются лишь иные формы изображения, неадекватные формам самой жизни.

Фантастика рождена действительностью и обращается к ней. В конце концов, жизнь каждое мгновение столь же невероятна, как и очевидна, и трудно провести черту, где кончается реальность и начинается фантастика.

Идея, лежащая в основе сюжета «Через тернии к звездам» — контакт с внеземным разумом, — не нова. В нашем кино ее своеобразно и глубоко воплотил Андрей Тарковский, поставив «Солярис». В фильме «Через тернии к звездам» эта идея дает сюжету главный импульс.

На мертвом инопланетном космическом корабле обнаружен полуробот — девушка Нийя. На Земле собираются крупнейшие специалисты по гуманоидным, чтобы решить судьбу искусственного человека. Как обращаться с девушкой — как с объектом, «вещью» науки или как

---

[1] См.: Эренбург И. Материализация фантастики. М.—Л., 1927, с. 16.

с живым человеком? Дать ей свободу или посадить в колбу? Мнения ученых расходятся. Но все-таки большинство принимает предложение ученого Лебедева — Нийя будет жить в его семье, в естественных, земных условиях. Время доказало научную дальновидность и этическую правоту этой позиции ученого. Путь Нийи от полуробота к человеку — основной психологический стержень картины.

Вот мы ее видим в первый раз: в глазах испуг, мольба о помощи, почти полная неконтактность, к тому же она не знает языка землян. Нийя попадает в дом Лебедевых: многое пугает ее, везде таится неожиданность. Но человеческое, заложенное в эту искусственную конструкцию, резонирует на доброе отношение окружающих, пробуждает память о родине, незнаемое прежде чувство любви. Она осваивает язык землян, начинает понимать, как прекрасна их жизнь. Наконец, осознает, что и ее превратившаяся в пустыню родная планета может быть такой же и что она, Нийя, может этому способствовать.

Человеческое в Нийе только возникает, мучительно рождается. Через внешние реакции Нийи на окружающую ее земную жизнь выявляется мир зарождающихся в ней чувств, показывается, как медленно и трудно происходит одухотворение, очеловечивание полуробота.

Западная кинофантастика не раз показывала экономический и социальный строй идеальных обществ будущего, их государственный механизм, нравственные институты, даже структуру семьи, формы быта. Но никто из мастеров не ставил в центр своих фильмов расцвет личности, расцвет человеческих чувств. Р. Викторов сделал это в своей научно-фантастической серии.

Образ Нийи неоднозначен — уничтожить в ней робота и высвободить человека оказалось не так-то просто. У искусственной девушки есть центр управления, с помощью которого ее легко заставить выполнять любые приказы.

Можно представить себе, как совершенствуются от поколения к поколению инструменты, дополняющие органы чувств человека и помогающие ему познавать мир. Но можно гипотетически предположить и существование параллельно с нами неких созданий, изначально наделенных иными органами чувств. Эта «парадоксальная» идея развита в фильме довольно занимательно. Особенно напряженно борьба за Нийю-человека разгорается на родной планете: властелин Дессы карлик Туранчокс попытался использовать управляемость Нийи и ее способность подчиняться. На этом витке сюжета в фильме появляются даже детективные элементы, усложняется интрига.

Конечно, одним из важнейших моментов работы режиссера над такой лентой стал выбор актрисы на главную роль. Не будем вспоминать длинную историю поиска с привлечением прессы («Вы знаете инопланетянку?» — «Московский комсомолец», 1979, 16 февраля). Важно, что он увенчался успехом. Нийей неожиданно стала непрофессиональная актриса, манекенщица Елена Метелкина. Выигрышными оказались не только пластичность и грациозность, экзотическая внешность исполнительницы, но естественность и непринужденность ее поведения перед кинокамерой. К тому же дебютантке достался интересный драматургический материал.

Нийю и подобных ей сестер и братьев профессор Глан создал для спасения своей умирающей родины. На звезде Десса уничтожена практически вся экологическая среда, вырождается обитающая там популяция. Жители Дессы попали под власть Туранчокса, торгующего свежим воздухом. Спасти самих себя обезумевшим дессанам уже не под силу. Зов о помощи принимает Земля...

Не однажды было замечено, что фантастика всегда занята земными проблемами. Ситуация, связанная с загрязнением атмосферы планеты, с демографическими проблемами, настолько очевидна, что фантастика, показывающая последствия этих бедствий, изображает скорее научно гипотетическое, нежели невероятное. Р. Викторов создавал свои фильмы, когда стало реальностью не только создание искусственного разума, но и превращение человека в машину, когда проблемы экологии стали столь злободневными, что ученые разных стран подсчитали, сколько понадобится лет на уничтожение естественной среды на Земле. В образе умирающей, отравленной Дессы перед зрителем

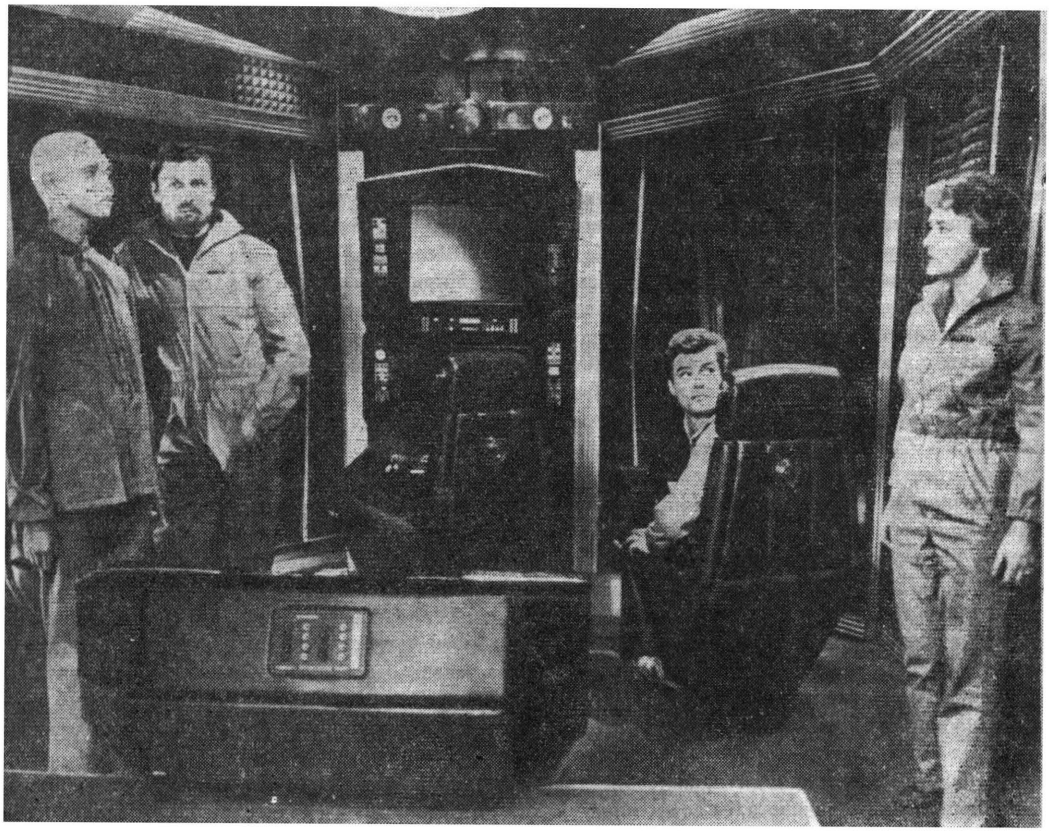
предстал один из страшных вариантов возможного развития человечества.

Символика и публицистический накал достигают своей максимальной силы во второй серии фильма. В калейдоскопе вполне земных деталей и фантастических чудовищ (злой карлик — хозяин планеты Десса или прожорливая биомасса) нельзя не увидеть доведенные до гротеска фантомы, порождаемые современным капиталистическим обществом.

Основательно окопавшаяся «корпорация воздуха» Туранчокса, ее беспощадная власть над несчастными дессанами, попытка похитить секрет производства открытой профессором Гланом органической массы, способной уничтожить все живое на планете, — все это воспринимается как метафора мрачной реальности капиталистического мира, где тресты и корпорации, работающие на войну, приобрели огромную власть. Не только атомное, но и химическое и биологическое оружие, его влияние на судьбы мира, стремление народов к контролю над ним и запрету оказались сегодня в центре внимания мировой общественности. Фильм Викторова вызывает и такие, почти газетные ассоциации, что лишний раз говорит о его злободневности.

Картину «Через тернии к звездам», пожалуй, не отнесешь к «чистой фантастике». Таковая вообще в настоящее время появляется все реже и реже. Проблемы, которые ставятся в этом

«Через тернии к звездам».
Нийя — Е. Метелкина,
Дрейер — А. Михайлов,
Колотун — Б. Щербаков,
Иванова — Н. Семенцова



жанре в нынешнюю эпоху углубленного изучения экологической среды, выявления глубинных связей человека с природой, доступны скорее публицистически-философскому направлению научной фантастики. Представителей жанра больше привлекает не техническая, искусственная, а естественная среда, включающая в привычные для нас формы пространства, времени, бесконечности по-другому организованные формы жизни. Картину Р. Викторова, вобравшую в себя идеалы и противоречия современной действительности, озабоченную волнующими человечество проблемами, психологически и сатирически разрабатывающую характеры, можно отнести к особому типу фантастики. Это — антиутопия, фильм-предупреждение.

Однако не только антиутопия, но и мечта об идеале, хотя идеальное состояние нашей планеты представлено здесь не как конечный устоявшийся результат, а как творимое будущее, бесконечный процесс приближения к истине. Думается, что для Викторова это вопрос концепционный, ключевой — воплотить на экране свою мечту о будущем человеке. Согласно фильму, в XXIII веке взаимосвязи разума и среды, его окружающей, предстанут в иных формах, наступит полная гармония во взаимоотношениях разумного существа с природой.

Наши потомки в короткий срок преодолевают расстояние до различных планет и звезд, овладев гиперпространством, входят в контакт с внеземными цивилизациями, спасают гибнущую планету Десса. Они владеют Вселенной, как своей родной Землей, — мудро, рачительно, любовно. Самозабвенно увлечены своей работой генетик Надежда Ивановна Иванова (Н. Семенцова), биолог Климов (А. Лазарев), специалист по гуманоидным Сергей Петрович Лебедев (У. Лиелдидж), его мать профессор медицины Мария Павловна (Е. Фадеева), отец — Петр Петрович (В. Дворжецкий), ученый, изучающий обитателей Мирового Океана, сын Лебедева Степан (В. Ледогоров), заканчивающий космическую школу.

Одна из самых щепетильных проблем, встающих перед фантастами, — проблема человеческой личности: сохранятся ли наши современные представления о личности, ее возможностях и обязанностях, если разумное существо достигнет полной гармонии с миром? В фильме «Через тернии к звездам», значительно увеличивая требования к человеку будущего, Р. Викторов оставляет за ним право на слабости: лень, неаккуратность, даже тщеславие. Не потому ли земляне раскрываются в фильме многопланово и достоверно? В отличие от дессан, которые, за исключением Нийи, оказались плоскостными фигурами. Мужественный Ракан (И. Ледогоров) — друг профессора Глана, жестокий тиран Туранчокс (В. Федоров), исполнитель его воли лицемерный Торки (И. Ясулович) — все они носители одной, доминирующей в их характере черты. Возможно, режиссер сознательно стремился представить их скорее символами, чем живыми, полнокровными образами.

А жизнь землян при всей своей идеальности вполне может быть спроецирована на современную со многими ее сложностями и проблемами: остаются принципиальные разногласия среди ученых, нелегко складывается личная жизнь героев, по-прежнему встречается несоответствие характеров, несовпадение взглядов.

Своеобразно решена в фильме проблема будущего быта: он полностью передан в верные руки роботов. Комически выведенный здесь робот Лебедевых Глаша — не только самодвижущийся прибор для приготовления пищи и уборки, но и хранительница домашнего очага, пекущаяся об уюте, умеющая развлечь (составить партию в теннис, например), утешить и даже побрюзжать.

Юмор мы встречаем в кинофантастике пока еще нечасто, а ведь он в определенной мере является приметой подлинной человечности. Викторов строит комизм не на трюках, а на шаржировании жизненно характерных и потому легко узнаваемых черт. Этот прием помогает ему резче выделить обаяние житейских будней, дать почувствовать, как одухотворены и дороги нам все эти «мелочи жизни». Да и какая жизнь без волнений бабушки из-за внука, легкомысленно относящегося к выпускному экзамену по космологии, без любви и влюбленности! И нет ничего удивительного в том, что гость с планеты Океан ученый Пруль оказывается капризным сладкоежкой...

Очевидно, чем труднее создать иллюзию жизни, тем больше приходится заботиться о достоверности средств. В научной фантастике с ее открытой игрой в небывалое проблема правдоподобия встает особенно остро. Казалось бы, в кино мы во всем убеждаемся своими глазами, но как раз воплощенное в зримых образах, увиденное воочию представляет для фантастики опасность. Если писатель-фантаст может вскользь заметить, что на «пришельце» было нечто вроде туники, то это «нечто» «досоздается» нашим воображением. Кино же приходится конкретизировать это «нечто», и мы видим на актере тунику, а «нечто» остается за рамками кадра. И все-таки надо заставить зрителя поверить в вымысел и убедить в серьезности замысла. Поэтому такое значение приобретают тут точно выверенные правдоподобные детали, такая ставка делается на зрительские ассоциации, на бытующие представления об уровне развития науки и т. п. Ведь мы должны поверить не только в возможность подобной фантастической ситуации, но и в конкретные события, показанные на экране.

«Земля будущего, космос, Десса — эти три мира, в которых разворачивается действие фильма, нужно было придумать, найти на нашей сегодняшней Земле или построить в кинопавильонах, — пишет режиссер, рассказывая о фильме. — Многие проблемы потребовали настоящих научных исследований — так искался, например, состав полимеров для «саморазмножающейся биомассы», которая едва не погубила Дессу. При помощи ученых и инженеров сочинялись и строились декорации космических кораблей и лабораторий, роботы и прочая техника будущего» [2].

Оператору А. Рыбину для того, чтобы «попасть в космос», пришлось опуститься под воду и там снимать многие эпизоды. А художнику К. Загорскому удалось отыскать подземную столицу планеты Десса в окрестностях древнего таджикского города Исфары.

Р. Викторов стремился к предельно живописному воплощению материального мира далекого будущего. Природа Земли снята оператором в своей праздничной красоте. С первозданной ясностью проступает здесь уникальность привычного: ослепительно ярко зеленеет трава, расцветают нежные розы с капельками росы на шелковистых лепестках, проносятся бурные всеочищающие ливни.

А как конкретно представить зрителю неведомую планету Десса — антипод цветущей Земли? Создатели фильма решили эту задачу с помощью сложных комбинированных съемок.

Голые холмы, ядовитый дождь, движущийся туман, сумеречный свет, пустые подвальные помещения, жители, одетые в ниспадающие тоги, — такова Десса, вся атмосфера которой в чем-то напоминает страшный период земного прошлого — эпоху инквизиции. И когда уродливая, разъяренная толпа, пораженная одной страстью — уничтожить Нийю, — тянет к ней жадные руки, перед нами будто оживает одна из сцен «Капричос» Гойи. И как бы в продолжение этой сцены еще более страшный символ — перемещение созданной Гланом всепожирающей органической массы, живого человеческого сырья, лишенного разума. Можно позавидовать умению Викторова воспроизвести и материализовать фантастическую реальность, сделать ее зримой, конкретно воплощенной.

Показывая жизнь на Земле и Дессе, Викторов ставит в своей картине дилемму разума и невежества, рачительности и легкомыслия по отношению к самому главному — человеческой жизни. Если бы гуманоиды на Дессе были ответственны за свое будущее, они бы не уподобились в конце концов живой массе Глана, не утратили бы способность думать и бороться.

В сущности, модели высокоцивилизованной Кассиопеи, жители которой поголовно превращены в самодовольных роботов, и деградировавшей, опустошенной Дессы похожи. Оглупленная толпа так же легко управляема, как и послушные роботы. Человеческий разум без опоры на живое чувство и высокую нравственность может привести мир к не менее страшной катастрофе, чем его противоположность — отсутствие разума, бездумность, порождающая безответственность. Как надлежит вести себя людям, чтобы однажды не возник вопрос: а есть ли жизнь на Земле, больше того — оста-

---

[2] «Вечерняя Уфа», 1981, 9 июля.

лось ли человеческое в человеке, — вот проблемы, которые волнуют режиссера.

Размышления мастера о взаимоотношениях человека и среды, обитателей разных планет непосредственно связаны с главной идеей его научно-фантастических фильмов — идеей интернационального гуманизма, утверждающей прерогативу добра и справедливости в любом общении и контактах разумных существ.

В фильмах Викторова идет постоянная борьба за Человека. Всеми силами сопротивляется технике превращения в абсолютно счастливого робота единственный уцелевший житель Кассиопеи в «Отроках...». Земляне борются против отупения и деградации им подобных. В мыслящую личность, имеющую право самой решать свою судьбу, вырастает полуробот Нийя.

Картина «Через тернии к звездам» полна моральных требований и даже категорических императивов. Аллегории и иносказания в ней прозрачны и недвусмысленны. Сохранить все прекрасное на Земле могут только люди, окрыленные разумом и мечтой, обладающие безукоризненной честностью, высокой нравственностью, самоотверженностью — такие, как Надежда Ивановна, погибшая на Дессе, юные Нийя и Степан, жертвующие своей любовью во имя будущего этой планеты, Варвара Кутейщикова и Виктор Середа, спасшие жизнь Кассиопеи.

Активность гражданской позиции режиссера органична. Ныне одной из основных функций научно-фантастического кино стала функция социальная. «Именно эта ветвь жанра, — считал автор фундаментальной работы о кинофантастике Ю. Ханютин,— переживает расцвет и дает право рассматривать кинофантастику не только как развлекательный жанр, но как одно из наиболее серьезных, проблемных направлений современного кино» [3].

По мнению исследователя фантастики Е. Брандиса, фантастика все более пристальное внимание уделяет уже даже не «человеко-», а «человечествоведению» [4]. Сам жанр имеет для этого все основания, ведь его внутренней предпосылкой непременно является мораль. Сегодняшняя фантастика отрешилась от самоценных научных идей и создает новую раскованную образную систему, включающую социально-психологические и философские элементы, «фэнтази» и детектив. Не случайно в этом жанре работают такие крупные художники, как Андрей Тарковский, Стэнли Кубрик, Франсуа Трюффо, Ален Рене, Стэнли Креймер, Ингмар Берман.

В критике научно-фантастические фильмы Р. Викторова часто называют публицистическими. Несомненно, публицистичность — широта обобщений, актуальность проблематики, страстность мысли, четкость социальной тенденции — свойственна стилю этого режиссера. Какие бы эксперименты ни проводились в его фильмах с пространством, временем, искусственным разумом и эмоциями роботов, мы, зрители, воспринимаем их как исследование тревожных проблем сегодняшнего дня в предельно мыслимых ситуациях, как своего рода полигон, где испытывается готовность человеческого общества к будущему. С каким научно-техническим, культурно-историческим, морально-нравственным запасом выйдет современное человечество навстречу завтра — вот вопрос, на который режиссер Р. Викторов пытается дать свой ответ с точки зрения нашей идеологии, нашего философского мировоззрения. Не «пророческие» кошмары и видения апокалипсиса, свойственные сегодняшнему буржуазному кинематографу, занимают художника. Он ищет жизнеутверждающие ответы на социальные, нравственные и философские вопросы, волнующие многих людей, важные для воспитания молодежи.

Но оценивать фильмы Викторова по шкале художественной публицистики было бы по меньшей мере неверно. Есть в них еще одна, до сих пор не упомянутая нами составляющая, которая и привлекает широкого зрителя, — их зрелищность.

Массированное наступление на зрителя и читателя, которое ведет сейчас фантастика во всем мире, заставляет относиться к ней как к мощному идеологическому оружию, оказывающему основательное воздействие на умы. Поэтому очень важно умело использовать такие

---

[3] Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики. М., 1977, с. 10.

[4] См. «Вопросы литературы», 1981, № 8, с. 201.

«козыри» кинофантастики, такие имманентно присущие ей черты, как зрелищность и увлекательность.

Р. Викторов берет на вооружение специфику жанра — его фильмы, не теряя глубины и серьезности замысла, ориентированы на широкого зрителя.

...В одном из своих рассказов Эдгар По заметил, что слава речных пейзажей, излюбленных поэтами, в значительной степени объясняется легкостью речных путешествий по сравнению с путешествием в горах. Думается, что по сравнению с основным пластом кино — нашей многожанровой кинопродукцией — работу по созданию научно-фантастических фильмов можно назвать путешествием в горах. Немногие режиссеры преодолевают крутые горные перевалы. Р. Викторов сумел показать нам красоту горных пейзажей на довольно большой высоте. От фильма к фильму он постепенно приближается к заветному пику. Хотя, конечно, и его вершина и вершина нашей советской кинофантастики — еще впереди.

М. Саенко

Хлеб нашего завтра

«ТАКОЙ ТЯЖЕЛЫЙ КОЛОС...»
Сценарий Е. Шаботенко. Режиссер Р. Плахов-Модестов. Оператор В. Кордун. «Киевнаучфильм», 1982.

Еще несколько лет назад киножурнал, научно-популярный или документальный фильм «про село» чаще всего вызывали разочарованный шумок в зрительном зале — переговаривались, шуршали конфетными обертками, нетерпеливо дожидаясь, когда начнется то, ради чего пришли. Сегодня отношение к этим лентам явно иное.

Бурный интерес к сельским проблемам, возникший за последние годы в самых широких слоях населения, вызвал внимание и к фильмам, посвященным этим же вопросам. В наши дни для каждого человека обрела реальное значение и жизненное подтверждение аксиома: хлеб — это судьба народа. Люди, еще недавно столь далекие от земли, что сетовали на обильные весенние дожди, теперь радуются им, как заправские хлеборобы, потомственные горожане кровно интересуются видами на урожай. Выступления по телевидению писателя-публициста Ю. Черниченко и статьи ученого-экономиста Г. Лисичкина имеют такую широкую зрительскую и читательскую аудиторию, какой могут позавидовать «звезды» всех развлекательных жанров. Да и само кино, особенно документальное и научно-популярное, сделало в освоении сельской тематики решительный шаг вперед, все чаще не ограничиваясь лишь отражением фактов, а стараясь осмыслить их, выйти к широким обобщениям, поднять важные проблемы, заставить размышлять над ними других.

Картина режиссера Р. Плахова-Модестова «Такой тяжелый колос...» Киевской студии научно-популярных фильмов, снятая по сценарию Е. Шаботенко (научный консультант — доктор сельскохозяйственных наук В. Шикула), привлекает не просто тем, что говорит о путях резкого увеличения производства зерна в стране, — конкретно указывает, что нужно сделать для выполнения Продовольственной программы. Фильм, в котором ясно ощущается авторская позиция, ее гражданственный пафос, исподволь приводит нас к соразмышлению, сопереживанию, наконец, к сопричастию главному делу человека на земле — выращиванию хлеба.

— Сколько человеку нужно хлеба? Точнее, зерна? — спрашивает диктор. — Одному человеку, на год? — И отвечает: — Тонна. Тысяча килограммов. На каждого. Конечно, никто из нас не съедает такого количества хлеба, но для того чтобы получить молоко и мясо, кожу и шерсть, тоже необходимо зерно. Вот почему и нужна на каждого эта тонна. Нас сегодня двести шестьдесят четыре

миллиона, а ежегодный урожай — двести двадцать миллионов тонн. Значит, нужно резко увеличить производство зерна.

В Продовольственной программе записано: «Намечается увеличить среднегодовое производство зерна в одиннадцатой пятилетке до 238—243 млн. тонн и в двенадцатой пятилетке — 250—255 млн. тонн». XXVI съезд КПСС записал в своих решениях — довести среднегодовой сбор зерна к 1990 году до одной тонны на человека.

Задача сложна, если учесть, что 72 процента пахотной земли в нашей стране расположено в зоне рискованного земледелия, дополнительных земельных ресурсов уже нет или почти нет — освоены целинные и залежные земли, распаханы неудобья, окультурены и осушены заболоченные почвы. Как же добиться такого прироста производства зерна, за счет чего?

В Продовольственной программе сказано: «...основной путь наращивания производства зерна — повсеместное повышение урожайности».

Авторы фильма пытаются рассмотреть проблему во всей ее полноте. Прежде чем проанализировать возможности и усилия, сосредоточенные на этом генеральном направлении, высветить нерешенные аспекты проблемы, они подводят нас к мысли, без которой невозможны кардинальные перемены в практике землепользования. Это мысль о бесценности главного богатства человечества — земли.

...Волнуется спелая пшеница. Тугие колосья чуть сгибаются под ветром, и, кажется, мы слышим, как шумит этот золотой прибой. Движутся комбайны, и тяжелый поток зерна льется из бункера в кузов автомашины. Но вот камера переносит нас уже на другое поле, где тянется вверх подсолнух — сотни, тысячи огромных ярко-желтых головок, вобравших в себя соки земли и тепло солнца. Но что это — стальной ковш экскаватора вонзается в землю, «отгрызая» кусок поля, и падают, как в неравной битве, зеленые стебли... А ковш вновь и вновь, все глубже и глубже вспарывает почву. Еще немного — и мы видим обезображенное поле, которым только что любовались... На экране панорама карьера крупнейшего в стране предприятия по добыче марганцевой руды — Орджоникидзевского горно-обогатительного комбината Днепропетровской области. В кадре — директор комбината Григорий Лукич Середа. Но рассказывает он не о производственных успехах своего предприятия, не о том, что марганец — ценнейшая руда, необходимая промышленности, вовсе нет — он говорит о земле. Говорит с любовью и тревогой. И тревога его нам понятна — ведь мы только что убедились, что «безграничные нивы» — не больше чем поэтический образ. Границы эти реально существуют и... реально сокращаются. Еще пять лет назад на каждого из нас приходилось свыше гектара пахотной земли. Сегодня уже меньше гектара.

— Города, села, дороги, нефтепроводы и газопроводы — все это значит, что изымаются земли, не говоря уже о таких крупных потребителях земли, как горное производство... В перспективе, конечно, все больше будет изыматься земли...

Площадь горного отвода Орджоникидзевского комбината — двадцать пять тысяч гектаров. Плодороднейших черноземных гектаров. Но под ними — такая нужная стране руда. Что же выбрать: руду или хлеб?

Директор комбината не «агитирует» за руду. Он рассказывает с киноэкрана о том, что двадцать пять тысяч гектаров — это площадь пахотных земель трех колхозов, это сотни тысяч тонн зерна. Как же сбросить это богатство со счета? Как поверить в то, что внушали им, горнякам, со студенческой скамьи — есть полезное ископаемое, а есть пустая порода. Но эта «пустая порода» — грунт, живая земля. Надо вернуть ее людям, вернуть ее для завтрашнего хлеба.

И снова стальной нож врезается в землю. Но совсем не так, как это было прежде. Аккуратно срезают скреперы пласт земли, бережно укладывают в бурты. Затем, согласно новой разработанной здесь технологии, раскроют земные недра, выберут руду, заполнят карьеры отработанной породой, а сверху снова ляжет плодородный слой.

Новая технология требует огромных средств, и государство идет на это. И жаль, что колхозы неохотно используют рекультивированные земли, считая, что трижды перелопаченная, пролежавшая несколько лет в буртах земля безвозвратно погибла. Но это не так!

Камера панорамирует по полю, на котором пробиваются первые всходы. Зеленые ростки выбрасывают вверх свои пики, неудержимо тянутся к солнцу. А за кадром звучит уже знакомый нам голос Григория Лукича Середы, который приводит неопровержимый аргумент в пользу нового метода, рассказывает о сложенном из чернозема древнем кургане.

— Чернозем пролежал здесь две с половиной тысячи лет. Он должен был умереть. Но после того, как мы его разложили нормальным слоем, он начал восстанавливать в себе жизнь. Через два года на третий он дал урожай...

Вырастить землю... Непривычно, не правда ли? Но ведь и то, что задумано и делается здесь, на Днепропетровщине, тоже непривычно. На этих возвращенных к жизни землях возникли поистине «райские уголки» — дачи с садами, ягодниками и цветниками. Но почему никто не выращивает тут травы? Почему мы так безрассудно щедры, бездумно расточительны, когда речь идет о земле? Да, огромны наши просторы — больше двух миллиардов гектаров составляет территория нашей страны, но только десятая часть пригодна для возделывания. И мы не можем терять ни одного гектара, ни одного метра плодородной земли. И нет для нас иного пути увеличения сбора зерна, чем повышение урожайности каждого гектара. Эта реальная задача, поставленная майским (1982 г.) Пленумом ЦК КПСС, базируется на опыте лучших.

Хозяйство, которое избрали авторы фильма в качестве примера, хорошо известно в нашей стране — колхоз имени С. М. Кирова Вознесенского района Николаевской области. Не только на Украине, но и во многих братских республиках, да и за рубежом известно имя его председателя, депутата Верховного Совета Украины, Героя Социалистического Труда Николая Николаевича Рябошапки. О нем и людях его колхоза снят не один фильм, книга Николая Николаевича «Социальный портрет села» разошлась мгновенно, сюда, в село Щербани, едут со всех концов

«Такой тяжелый колос...»

страны, чтобы увидеть воочию воплощенную хлеборобскую мечту о высоких урожаях на любых землях.

Мне доводилось бывать в Щербанях два с лишним десятилетия назад, когда председателем колхоза имени С. М. Кирова — двадцать девятым по счету! — был избран лесовод Николай Рябошапка. Я хорошо помню это село с дедовскими хатами и чахлыми садочками, изнывающими от зноя и суховеев. Тогда на холмистых, смытых южных суглинках, истерзанных водно-ветровой эрозией, брали не больше восьми-девяти центнеров зерна с гектара. И вот сейчас на экране я увидела новые Щербани, даже отдаленно не напоминающие прежние, — густая зелень, современные дома-коттеджи, многоэтажные здания, асфальтированные улицы. Тогда новый председатель горевал, что «некому приложить руки к земле» — молодежь уходила в город. Теперь же вот уже несколько лет отсюда уезжают только в армию и на учебу и непременно возвращаются. А как же иначе, если молодые щербаневцы уверены в завтрашнем дне, если кроме традиционных сельскохозяйственных работ они могут избрать любую профессию на колхозной бройлерной фабрике, консервном заводе, в тепличном хозяйстве, если об их отдыхе и досуге заботятся: двенадцать культпросветработников содержит на свои средства колхоз, а местная агитбригада — единственная в республике удостоена комсомольской премии имени Николая Островского.

Ничего этого в фильме нет — другой поворот темы; только говорит сама за себя панорама села Щербани, лица людей, молодые лица комбайнеров и полеводов, трактористов и водителей. Говорят сами за себя цифры — в течение последнего десятилетия колхоз получает более тридцати центнеров с гектара той самой земли, которая давала всего девять... Но тогда она была сухая, выжженная, изрезанная оврагами и балками, а сейчас — и мы видим это на экране — для сбережения гумусового горизонта нарезаны сотни гектаров террас и прекратился смыв склонов, на совершенно неплодородных землях высажено сто восемьдесят километров дубовых и ореховых лесополос, вода огромного водохранилища дает возможность поливать свыше двух тысяч гектаров полей. А когда-то сюда возили воду из Южного Буга!

Николай Николаевич Рябошапка рассказывает о том, что сделано и делается для повышения плодородия каждого гектара, каждого клочка этой считавшейся «никудышной» земли. Очень просто, без малейшей позы, как добрым друзьям, раскрывает он главный «секрет» успеха: земля отвечает любовью на любовь. Но и этого недостаточно. Только в содружестве с наукой можно штурмовать новые рубежи.

О вкладе ученых-селекционеров в борьбу за повышение урожайности рассказывает с экрана заместитель директора Мироновского научно-исследовательского института селекции и семеноводства пшениц Виктор Федорович Сайко. Выведенные советскими учеными сорта получили признание не только в нашей стране. В Чехословакии, в частности, мироновские пшеницы уже в производственных условиях дают свыше ста центнеров с гектара. А на Украине урожайность в среднем по республике составляет всего 32 центнера. Не слишком ли велика разница? И в чем причина такого разрыва? А все в том же — неблагоприятные климатические условия, уровень агротехники, качество и использование механизмов, количество и качество удобрений.

Но — не только...

Макроцейтраферная съемка — мы видим, как прорастает зерно, как развиваются всходы, превращаясь в зеленые колосья. Ветер перекатывает волны по пшеничному полю — зреет завтрашний хлеб. Но бывает иначе: плуг вспахивает землю, разравнивает и разрыхляет ее, но проносится над полем вихрь, он сменяется дымным маревом. Зерно падает в сухую землю. Оно поздно прорастет, слабые всходы скорее всего погибнут суровой зимой. Серое, голое, словно каменное, поле... А где-то буйство красок: цветет степь. Она живет века, тысячелетия, хотя и над ней проносятся суховеи, палит солнце, леденит зимняя стужа. Растения не испытывают недо-

статка воды, потому что сохраняется природное единство почвы, растений и влаги. Но вот прошел по степной целине плуг и нарушил этот мир, создавая новый — мир культурного поля. И далее кадр за кадром разворачивается перед нами картина тех разрушительных изменений, которые происходят в почве. Тяжелые машины давят землю, плуги взрезывают ее, горит стерня. Потом вносятся миллионы тонн удобрений, но они не в состоянии восполнить ущерб. Идут по полю машины, культиваторы, плуги, бороны, снова машины... Разбитая в пыль, потерявшая структуру, почва уже не может принять в себя влагу, долгожданный дождь превращается в стихийное бедствие — вода остается на поверхности, испаряется, а часто стекает в низины, унося с собой частицы плодородного слоя. А по полям снова идут плуги, снова переворачивают пласт, открывая землю ливням и ветру.

Нет, авторы не сгущают краски в этих полных драматизма кадрах. Такова правда. Она горька, но положение не безнадежно. Есть выход! Это плоскорез-рыхлитель, пришедший на смену плугам с отвалами и положивший начало новой технологии обработки почвы.

Фильм раскрывает преимущества этой технологии, доказывает их зримо, почти осязаемо. Да, плоскорезы — надежная гарантия перехода на новые принципы землепользования, залог будущих высоких урожаев, вещественное доказательство заботы о земле, любви к ней. Авторы картины убеждают нас в этом, показывая безотвальную технику в действии. Используя возможности специальной съемки, они помогают нам заглянуть в глубь земли и в глубь проблемы. А проблема не только в том, что плуг исстари привычен, унаследован от дедов-прадедов, но и в том, что новая техника, необходимая для выполнения важнейшей государственной задачи, есть сегодня в считанных хозяйствах. Об этом со всей откровенностью и прямотой рассказывает секретарь Николаевского обкома партии Алексей Гаврилович Захарченко. Он говорит и о том, каким ущербом для страны оборачивается нехватка нужных сельскохозяйственных машин. Нет мощных гусеничных тракторов, на колесном тракторе ранней весной на южное поле не въедешь — и весенние полевые работы запаздывают на три-четыре дня, а весенний день, как известно, год кормит... Да и качество имеющихся машин далеко не на высоте. Недаром возмущается Николай Николаевич Рябошапка:

— Почему зерноуборочный комбайн работает от силы пятнадцать дней в году, хорошо, если и эти дни без поломок, а уж после уборки ремонтируют обязательно. А угольный комбайн работает под землей круглый год, а то и два, как правило, безаварийно. Так где же тут собака зарыта? А собака зарыта в том, что пока, к огромнейшему сожалению, на всю сельскохозяйственную технику выделяются самые низкосортные металлы, самые низкосортные стали... Мне кажется, нужно, чтобы комбайн хотя бы пять-шесть лет работал без капитального ремонта. Ведь на эти капитальные ремонты мы затрачиваем огромнейшие средства.

Казалось бы — общеизвестные факты, не раз фигурировавшие в газетных корреспонденциях, докладах и официальных документах, но в картине они обретают особое звучание, ибо приводятся людьми, которым мы безоговорочно верим, потому что видели результаты их труда собственными глазами. И еще: человек говорит о потерях, к которым приводит простой техники в страдную уборочную пору, а мы видим, как памятником нашей бесхозяйственности стоит среди золотого разлива спелой пшеницы неподвижный комбайн, как никнут и осыпаются тяжелые колосья. Мы видим поле, которое никто не засевал — на нем взошло зерно, потерянное во время уборки.

Авторы фильма ведут нас от частного случая к обобщению, выводу. Стоит комбайн на колхозном поле. Из-за поломки. Из-за пустячного ходового ремня, цена которому рубль. Но мы узнаем, что народное хозяйство теряет из-за простоев комбайнов, из-за неправильной их регулировки до семи центнеров зерна на каждом гектаре, теряет ежегодно двадцать, тридцать миллионов тонн зерна. Мы теряем эти драгоценные миллионы еще и по-

тому, что нужны новые, более совершенные машины, способные быстро и без потерь справиться с возросшими урожаями. Генеральный конструктор зерноуборочных машин Юрий Николаевич Ярмашев говорит о необходимости создания целого комплекса зерноуборочных машин, которые могли бы без потерь убрать зерно, солому, полову и сразу же обрабатывать почву под будущий урожай, сохраняя в ней влагу. Причем чтобы давление на квадратный сантиметр не превышало двенадцати ньютонов. Генеральный конструктор призывает решать вопросы создания новой техники для села комплексно, чтобы и автомашины для сельского хозяйства выпускались такие, которые оказывали бы меньшее давление на почву.

Все это справедливо. Однако мы так и не узнали, будут ли такие почвообрабатывающие комплексы и когда, что для этого нужно, наконец, кто виноват в нынешнем положении вещей, в тех колоссальных потерях, которые несет наше народное хозяйство.

Общеизвестно, что за последние полтора десятилетия выпуск сельскохозяйственной техники увеличился втрое, сегодня в одном механизированном отряде крупного колхоза больше машин, чем двадцать лет назад в целом районе. Но общеизвестно и то, что машин все еще мало, что к их качеству практики предъявляют серьезные претензии. Что же конкретно делается в этом направлении, над чем работают ученые, конструкторы, какова будет техника нашего завтра? К сожалению, ответа на это фильм не дает.

Рассматривая проблему дальнейшего увеличения сбора зерна, а следовательно, и производства всей сельскохозяйственной продукции, авторы не могли обойти вопрос об экономических рычагах, об оплате труда. Однако, выделив эту тему и посвятив ей последнюю часть фильма, они, к сожалению, ограничились высказываниями уже знакомых нам руководителей колхоза и области, которые, в свою очередь, ограничились констатацией фактов и утверждениями, что оплата по конечному результату лучше, чем сдельная. Исследование, сравнительный анализ, рекомендации специалиста-экономиста, как использовать экономические рычаги для повышения производительности и качества труда, сложности перехода на новую систему оплаты — все это осталось за кадром.

К слову, о кадре. В последних двух частях ленты камера уже не открывает ничего нового. Мы снова и снова видим чистые, ухоженные и заросшие сорняками поля и идущие или стоящие комбайны, механизаторов возле машин или в кабинах, снова наблюдаем, как работают тракторы, культиваторы, как срезает почву плоскорез — и это уже не вызывает новых мыслей и эмоций. Думается, что здесь несколько видоизменился и сам жанр картины — из научно-популярной она превратилась в стереотипную хроникально-документальную, где отснятый материал в лучшем случае иллюстрирует закадровый дикторский текст. Стремление «объять необъятное», которое пошло не на пользу фильму, оборачивается подчас скороговоркой, знаковым обозначением важнейших проблем, оказавшихся на периферии главной темы.

И все же киевские кинематографисты сделали хорошую картину, которая отвечает требованиям времени, привлекает внимание к неотложным задачам общенародной борьбы за выполнение Продовольственной программы.

В речи на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов отметил, что «центральное место в наших планах занимают меры, связанные с реализацией Продовольственной программы... Работникам агропромышленного комплекса надо изо дня в день наращивать усилия, трудиться так, чтобы огромные средства, направляемые на решение этой задачи, давали отдачу уже сегодня и еще большую — завтра».

Да, хлеб — это судьба народа, и от человека зависит «земли улыбка или плач земли». Фильм «Такой тяжелый колос...» еще раз утверждает мысль о том, что только от нас самих зависит, каким он будет — хлеб нашего завтра.

Новая рубрика «ИК» предполагает материалы, отмечающие яркие, самобытные явления современного кинопроцесса — будь то отдельные работы кинодраматурга, режиссера, актера, оператора, художника, композитора, звукооператора, или творческая личность художника, или наталкивающий на размышление интересный факт киноискусства. В этом номере пером режиссеров Вадима Абдрашитова и Сергея Соловьева делается попытка создания своеобразных портретов актеров Владимира Гостюхина и Леонида Филатова.

В нем чувствуется глубина...

Мои размышления об актере Владимире Гостюхине — это не критический разбор его ролей, не попытка их оценки и даже не воспоминания о нашей с ним совместной работе, хотя без этих воспоминаний здесь, конечно, не обойтись. Просто хочется понять своеобразие «другой» творческой индивидуальности, природу ее привлекательности для меня и поразмышлять о судьбе актера, которая, как мне представляется, складывается сегодня достаточно сложно и в определенном смысле проблематично.

Его прекрасный дебют в «Восхождении» Ларисы Шепитько был не просто успешен. Он был значителен. И притом значителен не случайно. Иногда бывает, что удачный дебют молодых, начинающих актеров оказывается в свете последующих ролей главным образом заслугой режиссера. А вот работу над образом Рыбака в «Восхождении» мне бы вообще не хотелось делить на режиссерскую и актерскую. Ее поразительный результат — это, конечно же, результат совместных усилий Ларисы Шепитько и Владимира Гостюхина.

Поскольку с этой роли началась в нашем кино актерская биография Гостюхина, то мне хочется всмотреться в нее сегодня еще раз, хотя о ней уже много писали и говорили.

Что для меня было главным в первом экранном образе этого актера? То, что образ был наполнен жизнью, жизненной плотью. Рыбаку хотелось сопереживать, соотносить его с самим собой. Будь в нем заложена схема заведомого предателя, никому и в голову не пришло бы переживать его ситуацию как возможную для любого из нас. Но когда я видел, как режиссер и актер «препарируют» своего героя, творчески пытаясь понять, доискаться, откуда и как возникает предательство, почему и каким образом движет человеком та мощная, та животная сила, которая при других обстоятельствах не проявляется в нем столь страшно, — я не мог оставаться в стороне от их поисков. И если об образе Рыбака говорили потом как об образе Иуды, то, принимая такую формулировку, я в первую очередь подразумеваю тут, если хотите, библейскую глубину в попытке понять, что такое предательство. Ведь в библии нет упрощенностей. И этот Иуда Гостюхина для меня прежде всего живой человек, который и в своем глубоком падении заставляет сопереживать ему. Сопереживать в смысле познания глубин человеческой души.

После выхода фильма на экран о нем много спорили и, в частности, о Рыбаке тоже. Высказывались разные предположения. В том числе, что Рыбак Гостюхина «вненравствен»,

что ему, в сущности, все равно: спасти или предать, главное — выжить.

Я думаю, понятие «вненравственности» требует толкования. Если под нравственностью понимать некий внутренний императив, который не позволяет собственно животной силе, заложенной в человеке, толкнуть его на путь предательства, из-за чего могут погибнуть другие люди, то я согласен. Но, пожалуй, о Рыбаке, каким его играет Гостюхин, я не стал бы говорить в таком смысле. Не потому, что он для меня нравствен. Просто категоричная формулировка, что называется, обесчеловечивает образ Рыбака, во всей роли присутствует очень сильное нравственное начало самого исполнителя, и оно наполняет образ предателя особенно глубоким драматизмом.

Эта крупная творческая победа Владимира Гостюхина не казалась легкой. В ней ощущалась выстраданность. Уже потом, познакомившись с ним лично на Всесоюзном кинофестивале в Риге, я узнал, что до «Восхождения» его актерская биография складывалась не так-то просто. В первой большой и сложной роли был для него и некоторый момент самоутверждения.

После просмотра «Восхождения» я открыл для себя нового актера Владимира Гостюхина, а после личного знакомства мы вместе с Александром Миндадзе совершенно неожиданно для себя увидели в нем своего героя — Виктора Белова.

Не говоря уже о том, что и внешне Гостюхин показался нам тем самым человеком, каким мы представляли себе героя тогда еще будущего нашего фильма «Охота на лис», в нем угадывался человек по-своему очень цельный, человек с характером, человек больших внутренних возможностей. Я говорю «угадывался», потому что актер не был, что называется, «парнем нараспашку». В нем, как и в нашем герое, главное таилось, а не выказывалось. В нем чувствовалась глубина. То, что мы как раз искали в предполагаемых исполнителях роли Белова.

Как бы мы ни относились к Виктору Белову, как бы к нему ни относился зритель, трудно, наверное, отрицать, что он прежде всего человек глубокий. Не будь в нем этой глубины, с ним бы вообще не произошла история, которую мы рассказали. Будь он мелким человеком, его душа не завибрировала бы от незначительного толчка, не стала бы маяться, и не ощутил бы Виктор Белов неблагополучия в себе самом и вокруг себя. Пускай он не может объяснить словами, что с ним происходит, но он чувствует, что происходит что-то не то и пытается найти причину. Ищет ее, не успокаивается...

После встречи с Гостюхиным мы утвердили его на роль Белова сразу, единодушно и без всяких проб. За два года до начала съемок картины. Другого такого мгновенного выбора исполнителя в нашей практике не было.

Вообще выбор актера для нас момент очень ответственный, я бы даже сказал — имеющий для фильма принципиальное значение. Как известно, по одному и тому же сценарию, с разными актерами в одной и той же роли можно снять фильмы совершенно разные и о разном.

Меня иногда спрашивают, почему в наших картинах нет актерских дебютов и почему мы работаем в основном с известными актерами? И я отвечаю примерно так. А потому, что если актер хороший, то годам к тридцати пяти он, как правило, становится известным, а тридцать пять — сорок — это как раз тот самый возраст героя, который нас интересует.

Но дело не только в возрасте. Драматургия Миндадзе предлагает актеру ситуации внешне довольно простые, но задачи, которые при этом она перед актером ставит, всегда очень сложные. И решить их под силу, на мой взгляд, только очень хорошему, опытному актеру. То же самое, безусловно, можно сказать и о задаче, которую решал в «Охоте на лис» Владимир Гостюхин. При этом его задача во многом отличалась от того, что он делал в кино раньше. Кстати, здесь мне бы хотелось еще раз уточнить, что мысль снимать Гостюхина в роли Виктора Белова у нас возникла не после просмотра «Восхождения», а после встречи с самим актером. Уточняю это, потому что хочу избежать поверхностных параллелей в истолковании работ Гостюхина.

«Охота на лис»
Белов — В. Гостюхин

По своему характеру наш Белов относится к тем цельным натурам, которые очень четко понимают, что от них требуется, когда это касается каких-то простых, пусть рискованных или драматичных, но, повторяю, простых ситуаций. И в выполнении этих требований они идут до конца.

Не помню, в каком рассказе, Шукшин, характеризуя своего героя, пишет, что он был одним из тех сибиряков, которые в суровом сорок первом году, седьмого ноября, в белых полушубках шли парадом по Красной площади и своим непоколебимым спокойствием несколько успокоили взволнованных москвичей. Очень точно схвачено. С некоторым отстранением. Вот наш Белов — оттуда, из той когорты. Внутри него закручена такая сильная пружина, что он, не раздумывая, пошел бы защищать свою землю и, не раздумывая, отдал бы за нее жизнь. Безусловно. Но жизнь течет, изменяется, усложняется, приобретает новые формы. И в этой сложности не всем и не всегда хватает умения разобраться. Душевно, духовно разобраться. Отсутствие четких и верных критериев вносит сумятицу в сознание человека, сбивает его с толку, порой он начинает жить жизнью, которую сам до конца не понимает. Он начинает ощущать отсутствие ясности, всегда ему желательной. Что и случилось с нашим Беловым в один прекрасный теплый вечер... А до этого у него все было четко разграничено — это белое, это черное, это выше, это ниже, это слева, это справа. Вот «диполь», внутри которого он чувствует себя уверенно. Он не знает полутонов, не понимает оттенков и не хочет понимать. Однако жизнь заставляет нашего героя вплотную столкнуться с этой сложностью, ощутить в ней свою некую несостоятельность, раздражающую и тревожащую его.

Владимир Гостюхин играет в Белове нереализованность его скрытых душевных и духовных потенций. Его Белов таит в себе гораздо больше, чем требует та жизнь, которой он живет: семья, работа, мотоцикл, рыбалка, «охота на лис» — все! Он мается, он ищет ответа и не находит его. Пока...

Вместе с Миндадзе и Гостюхиным мы в своей работе предприняли попытку по-новому, современно, в лучшем, неформальном смысле этого слова, взглянуть на социального героя, которого разные поколения кинематографистов

в советском кино исследовали по-разному, но всегда, что называется, «крупным планом». И я думаю, роль Белова, помимо каких-то превосходных творческих качеств, выявила в актере именно его современность, его гражданственность. Жизнь ведь усложняет не только наших современных героев, но и наши творческие задачи, когда мы пытаемся этих героев изобразить. Решить же эти задачи могут только люди думающие, тревожащиеся о тех или иных неотложных проблемах действительности.

После просмотра «Охоты на лис» на международном кинофестивале в итальянском городе Сан-Ремо основной вопрос, который мне задавали, был вопрос о Владимире Гостюхине. Что это за актер? И актер ли он на самом деле? Этот вопрос меня радовал. Ибо он означал, что на экране была некая органика гостюхинского существования. К чему мы постоянно стремились на съемочной площадке и чего сам Владимир все время добивался с педантичным, я бы сказал, упорством. Это его упорство вызывало иногда удивление, порой улыбку, но, несомненно, внушало уважение.

Надо сказать, что вообще во время репетиций и съемок я узнал Гостюхина как актера с весьма своеобразным способом работы. Впрочем, какое-то своеобразие в работе проявляет каждый актер. По крайней мере, мне, как режиссеру, приходилось приспосабливаться ко всем актерам, с которыми я сталкивался на съемочной площадке. Но Гостюхина отличает на удивление ответственное отношение ко всем поставленным перед ним задачам. В самые первые моменты нашего с ним творческого общения меня просто поразило это качество. Когда он прочитал сценарий «Охоты», то сразу согласился со мной, что роль Белова — это его роль. Но далеко не сразу решился играть ее. Даже после начала съемок мучился ответственностью перед ролью. Какое-то время собирался внутренне, примеривался, стремился уверовать в себя, в свои силы. Мы понимали его творческое состояние и пытались помочь ему, репетируя и снимая сначала небольшие эпизоды, лишь постепенно усложняя его актерские задачи.

В своей работе Владимир жаждет органики Он жаждет органичности не только в материале роли, но и во всем, что происходит вокруг него, в той атмосфере, которая его окружает. Он очень придирчиво наблюдает, как к нему присматривается гример вместе с режиссером. Столь же придирчиво оглядывает костюм, который ему предлагают, мотоцикл, на котором он должен будет ездить. Он дотошно исследует место съемки, очень серьезно относится к партнерам. Вот эта актриса... Он должен ощутить ее своей женой. Вот этот мальчик — его сын. Он пристраивается, пробует, привыкает...

Во время съемок мы старались специально поддерживать ту органичность, которая ему нужна. Практически все снимали в естественных интерьерах, окружали реальными людьми Сцены в колонии снимали в настоящей колонии, где было только два актера — Гостюхин и Игорь Нефедов. Точно так же во всех других сценах не пользовались студийной массовкой, в которой попадаются уже примелькавшиеся в разных картинах лица — есть такая беда в нашем кино. Мы пытались создать безусловно реальную атмосферу действия.

Ответственное отношение к работе определяло все поведение Гостюхина на площадке. Он никогда не участвует в предсъемочной толчее, когда с ним уже все оговорено, отрепетировано и осталось, что называется, технически подготовить эпизод. Он уходит в сторону и уединяется. В суете на площадке для него есть некое кощунство по отношению к той идее, которую он сейчас должен будет воплотить, к тому творческому процессу, который начнется после удара «хлопушки», даже по отношению к искусству, как таковому. Это удивляет, поскольку в кино встречается редко. Ведь все мы в общем-то привыкли к съемочной сутолоке и с достаточной долей разумности воспринимаем ее неизбежность в творческом процессе.

Но дело не в актерских капризах и не в том, что такое почти болезненное отчуждение во время работы свойственно Гостюхину как начинающему актеру. Я думаю, у него оно не пройдет никогда. Оно — необходимое условие его глубокой и полной актерской сосредоточенности. Обычно Владимир уходит в сторону и что-

то бормочет себе под нос. Нет, не разучивает текст — он знает его наизусть. (Гостюхин никогда не приходит на площадку с невыученным текстом.) Это скорее наговаривание, проговаривание, переживание, проживание текста. Он должен «прожить» реплики, слова героя, чтобы потом сказать, как свои. Гостюхина нельзя снимать, пока он не почувствует органику роли, пока не ощутит себя в образе, когда он понимает не то, что от него хочет режиссер, а то, что должен понимать его герой. Короче говоря, он должен открыть своего героя внутри самого себя. И герой потом еще долго живет в нем. Ему трудно освободиться от него даже тогда, когда картина закончена. Поэтому, я думаю, в его творчестве должно быть особенно велико значение паузы между ролями.

Пока три роли определяют его для меня как актера кино. Это Рыбак в «Восхождении», Белов в «Охоте на лис» и шофер Иван в фильме режиссера М. Ордовского «Случайные пассажиры». К сожалению, ничего не могу сказать о его сценических работах в Театре киноактера, открытом не так давно при киностудии «Беларусьфильм». Я их не видел.

Роль Ивана в «Случайных пассажирах», как мне кажется, очень характерна для Гостюхина. В ней он обнаружил как бы в комплексе все то, что может прекрасно делать на экране. Постепенно углубляясь в образ внешне грубоватого, бывалого шофера-дальнерейсовика, актер выявляет, высветляет, открывает героя перед нами заново — как человека, способного откликнуться и помочь, душевно богатого человека.

В основе сюжета картины лежит история непредвиденной встречи Ивана с детдомовскими ребятишками. Работа на таком материале таит в себе опасность дешевой сентиментальности, но Гостюхин сыграл свою роль очень тонко и деликатно, обнаружив необходимые любому художнику чувство меры и вкус.

Вот эти три роли Владимира Гостюхина, при всей их неравнозначности, раскрывают его большой творческий диапазон.

Но, с другой стороны, образуют и некий треугольник, в который вписывается все его творчество. Остальные кинороли Гостюхина, на мой взгляд, располагаются внутри, на площадке этого треугольника. По крайней мере, я не могу сейчас вспомнить ни одной роли, которая бы разрушала сию геометрию и выводила актера из этого треугольного плена. А ему необходимо вырваться за наметившиеся пределы. Хотя это трудно и зависит не только от него самого.

Он очень характерен в своей фактурности. что одновременно помогает и мешает ему, поскольку работает на стереотип режиссерского мышления.

В зрительском сознании уже начинает возникать некий усредненный образ героя Гостюхина. Это люди, как правило, сильные, уверенные, прочные, иногда в них прорывается какое-то необъяснимое зло, но, по существу, это люди надежные, с широкой душой, хоть и «не нараспашку».

Создается если и не амплуа, то довольно узкое поле применения способностей актера. Сейчас ему нужна неожиданная роль. Скажем, очень мягкого, отзывчивого, добродушного человека, эдакого Луки. Ведь в Володе все это есть — и юмор, и доброта, и мягкость. Любопытно было бы посмотреть на него в такой роли? Конечно. Не предлагают ему таких ролей...

Проблема преодоления стереотипа представляется мне в нашем кино общей актерской проблемой. Трудно понять, отчего у одних актеров роли разнообразны, а у других — штампы из роли в роль. Уверен, дело здесь не в том, что первые актеры — лучше, а вторые — хуже. Многое зависит от случая, от каких-то психофизических данных актера. И требуется очень сильное стремление и определенный риск, чтобы преодолеть стереотип, скрывающий актера. Требуется, впрочем, не только от актера...

В связи с этим хочется сказать вот о чем. Я работал с замечательными советскими актерами и про каждого из них знаю — он, что называется, «недоиспользованный», не реализовавшийся во всех своих возможностях художник. Актеры могут гораздо больше того, что предлагает им наша современная драматургия. Счастливые же прорывы актеров в классический литературный материал не могут все же компенсировать желание играть современников. Они хотят и могут играть современную жизнь —

ее кровь, пот и слезы. Но как часто по воле наших драматургов вынуждены исполнять лишь функции современных героев, играть схемы, надевать личины. Проблема драматургии в кино, мне думается, вплотную смыкается с актерской проблемой.

...Если у меня когда-нибудь появится роль, которая будет интересна мне и Гостюхину, которая сможет изменить что-то вокруг нас и в нас самих, дать нам новую творческую энергию, я предложу Володе поработать еще раз вместе.

Вадим Абдрашитов

Маленькое канотье для Леонида Филатова

Беда настигла в самом начале работы над картиной. Когда до съемок оставались считанные дни и группа фильма «Избранные» почти в полном составе разместилась в Боготе — фильм совместного советско-колумбийского производства снимался в Колумбии, — из Москвы пришло известие, что исполнитель главной роли приехать никак не сможет.

Это предвещало катастрофу. Сценарий я обыкновенно пишу в расчете на конкретные, знакомые пейзажи, которые когда-то чем-то понравились, и уж, во всяком случае, — на определенных актеров. Вводить нового человека в уже почти сложившуюся художественную систему было страшно.

Те несколько дней, похожих на дурной сон, прошли в смутных раздумьях. За тысячи километров от всех наших студий и театров нужно было, перебрав в памяти самые разные лица, рассказы, фотографии, то случайные, то давние знакомства, встречи, представив себе всех известных и неизвестных актеров, безошибочно остановиться на каком-то одном — единственном. Промах равнялся провалу фильма, который держится прежде всего личностью, характером главного героя...

О Леониде Филатове к тому времени я знал мало, хотя его имя впервые услышал уже очень давно. Еще в начале семидесятых, когда шел подбор исполнителей на фильм «Егор Булычов и другие», второй режиссер, человек в кино опытный, знающий толк в актерах, рассказал мне, что в Щукинском училище есть подходящий для одной из ролей студент. Фамилия — Филатов. Уже сейчас, несмотря на возраст, подчеркивал мой советчик, это актер не без мастерства, очень острый, резкий и, плюс ко всему, как было модно говорить в те времена, «интеллектуальный». Короче, налицо все достоинства, удручает только одно: якобы ярко выраженное отрицательное обаяние. Впрочем, и это, к счастью, подходило для той роли.

Вообще-то подобных определений всегда боишься: «положительный», «отрицательный», тем более когда речь идет о такой бесспорной вещи, как актерское обаяние. Но так или иначе, слово сработало: раз герой должен быть «отрицательным», следовало взять исполнителя с так называемым «положительным обаянием». Так и получилось: роль сыграл Георгий Бурков.

Но сам рассказ о том, что существует новый артист, способный, яркий, острый, правда, с «отрицательным обаянием», отчего-то запомнился.

Однажды мы с Филатовым даже встретились. Это было обыкновенное, в своем роде классическое «коридорное» знакомство. К тому времени я уже знал об успехах Филатова, слышал о его работах в Театре на Таганке и популярных литературных пародиях. Однако на экране не видел ни разу. Так вот, когда мы случайно столкнулись и воспоминания о тех давних поисках актера для фильма «Егор Булычов» вдруг наложились на облик живого

Филатова, я удивился и был даже как-то раздосадован: прилипнет же к человеку дурацкое определение! Ну, что в самом деле в нем такого уж отрицательного!..

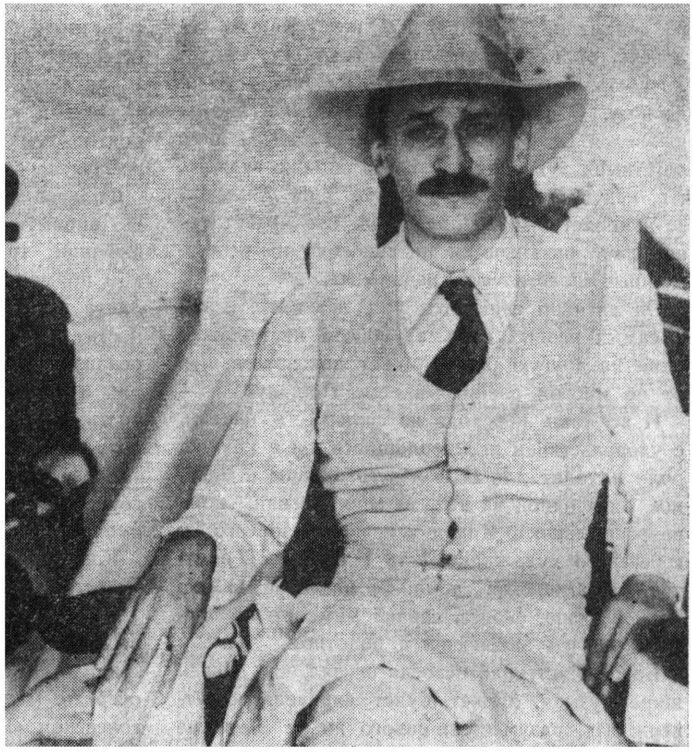
Впрочем, и эта встреча, как часто бывает, быстро забылась. Мне и в голову не могло прийти, что столь скоро судьба нас сведет в общей работе.

В моих вынужденных заочных поисках актера на главную роль в картине «Избранные» Филатов выплывал в измученном воображении с какой-то неумолимой настойчивостью. Хотя, не видя экранных работ Филатова, я не имел представления о его актерских возможностях, а не зная его как человека, не мог судить о его личности, что в данном случае было главным.

Герой нашего фильма — некий немецкий барон Б. К., в начале 1944 года эмигрировавший из фашистской Германии в Южную Америку. Первое, что устраивало меня в Филатове, — это чисто внешние, типажные данные. Вспомнились «ретро»-усики Кларка Гейбла, прямой аккуратный пробор, излюбленный в третьем рейхе. Еще почему-то по странной ассоциации вспомнился также гаитянский автопортрет Гогена — лицо человека одаренного, сильного и бездомного. Портрет удивительно напоминал лицо Филатова, и оба портрета в совокупности точно легли на ощущение искомого характера. Тогда я решился.

Разумеется, это был риск. Когда мы вызывали Филатова из Москвы и выбор таким образом был окончательно сделан, надеялся я в основном на две вещи. На типажную точность попадания актера в образ, во-первых, и на высокий профессионализм, о котором я был наслышан, — во-вторых.

Филатов оказался действительно актером очень профессиональным, обладающим отмен-



«Избранные». Барон Б. К. — Л. Филатов

ной и редкой техникой, для него, по-моему, нет ничего невозможного. Тут он, как кошка, которая, с какой высоты ни упади, все равно мягко приземлится на все четыре лапы. Он многоликий, легкий, летучий, что ли. Ему с виртуозной подвижностью удается переходить от одного внутреннего состояния к другому, почти незаметно перевоплощаясь, словно перетекая внутри роли.

Работа была тяжелой, двухсерийный фильм нужно было отснять за два месяца, причем в непривычных для большинства членов группы климатических условиях. Репетировать почти не удавалось — времени не оставалось совсем. Снимали с минимальным количеством дублей. И Леонид Филатов с блеском продемонстрировал свои профессиональные возможности: не было ни одной съемки, чтобы он или не был готов, или не схватывал с лёта поставленной перед ним задачи, или тем более капризничал.

Самое же радостное то, что сверх «актерского попадания» мы получили незаурядного человека, обрели в лице Филатова ту самую личность, которая была так необходима роли, фильму. С первых же дней работы в актере выявился сильный внутренний стержень, явно ощутимая духовная упругость. Можно сказать, что, искусно меняя выражение лица, Филатов не изменяет выражению души. Его нравственное лицо органически не способно на всевозможные «пластические перемены».

Он активно снимается уже лет пять, играя в самых разных фильмах совсем не похожие одна на другую роли. Может показаться, что он во многом разбрасывается. Пожалуй.

И все-таки, переходя из фильма в фильм, с удовольствием перевоплощаясь, он в каждой роли находит для себя что-то важное и близкое, ни в одной из них, на мой взгляд, пока не раскрывшись. Как и у всякого зрелого и серьезного художника, есть у него своя внутренняя актерская тема, но реализована она пока эскизно, скорее, серией мимолетных набросков, чем законченным полотном.

Борис Пастернак некогда сказал, что Шопен шире музыки. Может, будет справедливо утверждать, разумеется, никого ни с кем не сравнивая, что Леонид Филатов на сегодняшний день глубже и интереснее, многомернее и крупнее, чем все, что уже сделано им в кинематографе.

Естественно, что, однажды встретив и полюбив актерский дар Филатова, я неизбежно должен был хотя бы мимоходом примерить его к той или другой роли, пытаясь подобрать самую подходящую, — это свойство режиссерской профессии. Мысленно я нарядил его в несколько костюмов. Прикинул гримы, оказалось, что более всего ему к лицу все-таки маленькое канотье.

Успокоившись этим выводом и проработав с ним бок о бок целый фильм, я, наверное, теперь могу объяснить то свое впечатление.

Из всех «звезд» мирового кино «актерская аура» Леонида Филатова больше всего напоминает, наверное, маску Бастера Китона. Иногда представляется даже, что именно та маска грустного клоуна, который в самых невероятных комических ситуациях остается совсем серьезным, быть может, самая органичная и естественная для Филатова.

Его внутренняя, не выявленная еще актерская тема, как представляется мне, — это, вероятно, тема человека, больно страдающего от несовершенства окружающего мира.

Филатов мог бы быть и трагическим актером. Но впрямую использовать его трагедийность, наверное, трудно — может получиться слишком прямолинейно, дидактично. Специфика таланта этого актера в том, что его «трагедийность» оживает в преломлении комического, реализуя себя в жанровых формах трагикомедии и трагифарса. Именно тогда неразрешимость конфликта героя Филатова и несуразного мира, в котором этот герой вынужден существовать, способна оставить в памяти то грустный отсвет полуулыбки, то свет живого смеха.

Кого сегодня мог бы сыграть актер Леонид Филатов?

Конечно— драматических героев Чехова. Наверное, смог бы сыграть многих героев Булгакова, его «Мастера и Маргариты» и, в первую очередь, малых произведений писателя. В гоголевском «Ревизоре» неожиданно и интерес-

но он сделал бы Хлестакова. В этом я почему-то больше всего уверен. Пожалуй, он единственный, кто сыграл бы Кавалерова в «Зависти» Олеши. Сам он однажды рассказал, что вот давно мечтает сыграть Сирано де Бержерака, жаль, что не случилось, я уверен, что это ему по плечу...

Но пока, повторю, он сумел реализовать свою тему лишь в приближении к возможному.

Герой фильма «Избранные» — барон Б. К. — не совпадает с нарисованным здесь портретом. Это иной человеческий тип, хотя умение Филатова совмещать в своей игре и комическое, и трагедийное пригодилось и здесь.

Наш фильм — это история неумолимой гибели одной человеческой личности, медленного и фатального умирания души, когда-то впрямь возвышенной и чистой.

Взявшись за такой «экзотический» вроде бы материал — Южная Америка, немецкий барон, сорок четвертый год, — я с самого начала хотел верить, что образ главного героя можно выстроить не путем подчеркивания в нем «экзотического», незнакомого, далекого. Напротив, он должен был раскрыться через выявление в этой конкретной личности чего-то наиболее универсального, общезначимого. От имени неведомого Б. К. хотелось говорить об очень характерной для теперешнего века духовной болезни.

В герое удивительным образом сочетается верное понимание нравственного и безнравственного, мысли о высоком предназначении человеческой личности, ощущение величия человеческого духа и, с другой стороны — способность на самые отвратительные поступки. Нравственная растленность души порождает демагогию нового «высшего» класса: чем подлее совершаемые поступки, тем изящнее и возвышеннее их объяснения, оправдания...

О катастрофической заразности этой болезни, которая, подобно раку, была несвойственна, хотя и известна, эпохам предыдущим, которая грозит духовному здоровью человечества, порождая самые немыслимые и дикие формы политической, идеологической, моральной извращенности буржуазного общества, — обо всем этом и начал — применительно к своей роли — говорить Филатов в нашу первую встречу...

Режиссера часто спрашивают, что конкретно «выдумал» в его фильме оператор, художник, актер. Наверное, все-таки не то важно, кто что придумал.

Режиссер годами вынашивает замысел, ухаживая за ним с привязанностью влюбленного и оберегая его, как ребенка. Развязность актера, который, прилетев на три дня на съемки, бесцеремонно вторгается в твое кровное, выношенное, всегда неприятна. Заслуга актера в том, чтобы нигде не порвать ткущегося полотна, не поранить его, стать ниткою в общем узоре. Если потянуть из кружев какую-нибудь одну нить, мы знаем, что и сами кружева погибнут, превратившись в бесформенный комок.

Леонид Филатов умеет быть бережным и тонким, не порвать, не испортить, не перетянуть, но — сыграть.

Такой тип творчества, как я думаю, — уровнем выше, чем тот, про который можно спросить, кто и что здесь конкретно «выдумал»...

Наконец, мне хочется еще раз вернуться к профессионализму Леонида Филатова. Говорить, что, мастерски играя самые разнообразные, часто непохожие роли, он разбрасывается, — это и верно, и неверно.

Я спрашивал Филатова, для чего он ввязывается в изначально обреченные на художественный крах работы. А он складно объяснял мне, что любопытного и неожиданного нашел в каждой из них. И действительно — здесь он отрабатывал это, там — то... Из него бьет, хлещет «профессионализм», желание сниматься, играть, перевоплощаться, меняя имена, костюмы, эпохи. Ему это интересно. И это можно понять.

В чем-то он напоминает футболиста международного класса, который, выйдя из дома на тренировку раньше обычного, вдруг замечает во дворе мальчишек, азартно гоняющих мяч, — и вот он уже среди них, ошеломляя неожиданными финтами, замысловатыми приемами. Зачем ему это? Да незачем. Играть любит. Жить без этого не может. Вот и все.

Сергей Соловьев

Эльдар Кулиев

«Низами»

Низами в Азербайджане — как в России Пушкин. Даже ребенок, еще не испытавший радости встречи с поэзией Низами, знает о нем, находится во власти его авторитета.

Снять фильм о Низами я мечтал со студенческой скамьи, но это была именно мечта, не подкрепленная еще ни основательным знанием поэзии Низами, ни последовательным изучением его биографии. И даже когда был готов сценарий о Низами, написанный Исой Гусейновым, и к постановке его приступил другой режиссер, я в общем-то не чувствовал себя обделенным, хотя и завидовал коллегам.

Однако обстоятельства сложились таким образом, что над фильмом стал работать один режиссер, потом другой, третий, и в один прекрасный день право постановки предоставили мне. Абстрактная мечта стала реальностью, и тут я понял до конца, какой поистине грандиозный материал мог пройти мимо меня.

Вместе с Исой Гусейновым мы работали над изучением этого материала — произведений Низами, исследований о нем Бертельса, Крымского, Алиева, Буньятова. Потом написали новый сценарий. Около двух лет ушло на все это.

...Жанр историко-биографического фильма за последние два десятилетия прошел огромный путь, и сегодня после такой, скажем, картины, как «Андрей Рублев» А. Тарковского, нельзя свести рассказ о творце к иллюстрации, более или менее подробной, его жизненного пути. Необходима иная мера постижения внутреннего мира героя, его отношений со временем.

Что толку еще раз воскликнуть: Низами — гений! Это и так всем известно. Свою задачу мы видели в том, чтобы за абстрактным понятием «гений» открыть конкретный мир драматично живущего художника, чтобы показать зрителю нехрестоматийного Низами,— такого, каким он открылся нам. Это «нарушение стереотипа», не скрою, встретило и возражение: «Экспериментировать на Низами нельзя!» Но мы затевали отнюдь не эксперимент — картину о Художнике.

Мы старались найти для фильма «Низами» кинематографический эквивалент той литературной формы, которую сам поэт избрал для «Сокровищницы тайн» — первой поэмы своей знаменитой «Пятерицы»: притча с комментарием. Низами рассказывает историю, а затем размышляет о тех жизненно важных для него вопросах, которые в этой истории затронуты. Этот же принцип мы положили в основу драматургии нашего фильма с той лишь разницей, что в фильме Низами комментирует реальные события своей собственной жизни.

В чем трагедия многих гениальных художников прошлого? В понимании своего бессилия изменить мир. Низами получал в дар деревни, но страдал от невозможности обрести истинную свободу в условиях деспотии и произвола, царивших в его время. И Низами уходил в прошлое, обращался к сказкам. В прошлом, в легендах искал он идеал. «Мы так завидуем прошлому, неужели настанет тот страшный миг, что станут завидовать нам?» Лишь для тех, кто знает Низами поверхностно, он сказочник.

Снимать исторический фильм

сложно. Нужно добиться и переклички с современностью, и верности этнографии, и зрелищности, и занимательной интриги... Как сочетать все это? Да и нужно ли? Не вернее ли сосредоточиться на той задаче, которую сам перед собой ставишь? А такая задача, я бы даже сказал, сверхзадача, стояла перед нами.

Был период, когда Азербайджан стремился как можно быстрее преодолеть свою отсталость. Вспоминается фильм «Севиль». Выходя из кинотеатра, женщины сбрасывали чадру — так действовало искусство. Тогда надо было как можно больше рассказать Азербайджану о мире. Сегодня, я считаю, нам есть что рассказать миру об Азербайджане. И снимая картину «Бабек», я надеялся в какой-то мере это сделать.

«Низами» тоже открывает Азербайджан, но уже по-новому. Наш фильм должен показать истоки духовной культуры народа.

...Низами. Когда работа над фильмом стала реальностью, я начал искать актера на заглавную роль. Сперва было некое идеальное представление, умозрительный образ. Мысленно я перебирал: философичность Смоктуновского... в сочетании с порывом молодого Яковлева... с темпераментом Джигарханяна... Я прекрасно сознавал, как трудно будет дать зрителю убедительный образ Низами — ведь у каждого азербайджанца с детства свой Низами. И я стал думать о творческом человеке, но не киноактере.

Внезапно пришло решение — Магомаев! Певец, композитор, художник, скульптор! Надо признаться, Муслим Магомаев отнесся к этой затее скептически. Он никогда до этого не играл драматических ролей ни в кино, ни на сцене. Но заинтересовал и увлек его не кинематограф, а образ Низами — страдающего художника.

Первую пробу мы провели в субботу и воскресенье, когда на студии ни души: хотели сначала сами понять, получится ли, возможно ли? Долго и много пробовали — Магомаев требовал новых и новых проб, сам хотел убедиться окончательно, а по успеху одного-двух эпизодов судить мы опасались. А кончилось тем, что он на полгода отказался от гастролей и концертов — с головой ушел в работу. Только один раз его оторвали от съемок, и он на один день улетел в Западный Берлин на ежегодный антифашистский концерт, где 9 мая выступают «звезды» почти со всего мира.

«Низами» — это, конечно, риск и для Магомаева, и для меня; требования к картине, думаем, будут очень высокие, но разве предскажешь результат?..

Баку

Интервью вел А. Минкин

Ян Стрейч

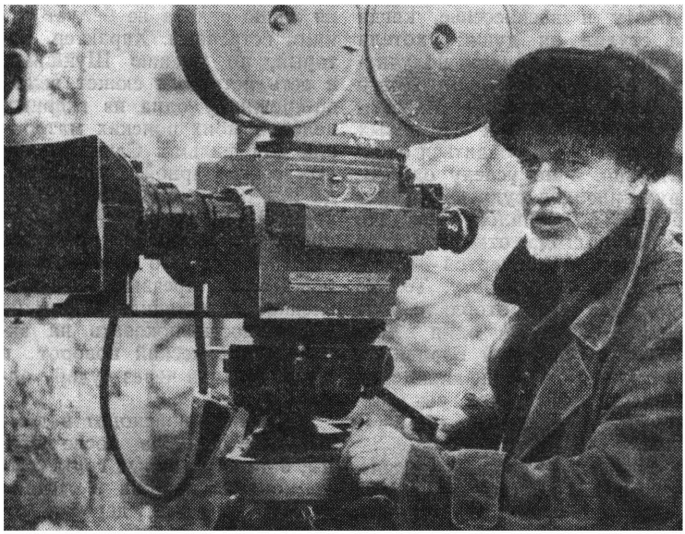
«Чужие страсти»

Уже несколько лет я собирался снять фильм по роману литовского писателя Миколаса Слуцкиса «Чужие страсти». Но планы по разным причинам менялись, и, сняв три фильма с момента нашей первой встречи со Слуцкисом, я, наконец, приступил к долгожданной работе.

Роман меня привлекает по многим причинам. Первая — действие литовского романа происходит в Латвии. Еще важнее то, что в прозе Миколаса Слуцкиса встречаешься с настоящими характерами. Если я назову это творческим счастьем, в этом не будет большого преувеличения. Меня лично судьба не балует такими встречами. Характер, который, по мнению Шукшина, и есть истинный сюжет вещи, по-прежнему одна из главных целей в моих поисках материала для фильма. Слишком часто в сценарной литературе, да и в прозе, сталкиваешься с характером, который — увы! — никак не назовешь сюжетом. Наконец — и это самое главное — меня чрезвычайно привлекает заложенная в романе возможность показать на экране исторический поворот в жизни народа через судьбу одной семьи.

Действие происходит в доме богатого хозяина после войны, в те переходные годы, когда коллективизация в Латвии только началась, деревня состояла еще из хуторов. Домашний круг, в котором бушуют поистине исторические страсти... Через предельно приближенную к зрителю, укрупненную внутреннюю жизнь нескольких людей я хочу показать, что и почему погибало и должно было погибнуть в тот период революционных перемен в судьбах народа и что должно было сохраниться, остаться, чтобы стать основой иного, нового бытия. Деградация и обреченность этой семьи отразили обреченность определенных общественно-социальных и человеческих отношений.

Общественные отношения меняются непросто, человеческие — не менее сложно: и медленнее, и драматичнее, и непостижимее. Тип отношений, сложившийся в семье Валдманисов, я называю про себя «парадоксом свободы». Герои романа восприняли дарованную им социальную свободу как вседозволенность, и чем больше предаются своим страстям герои романа, тем большими рабами становятся. Рабы своих страстей... Они могут разрушить, убить прекрасную мечту и прекрасное дело — даже то, что сами лелеяли и соз-



давали. Так случилось с героем фильма Антанасом, бывшим батраком, солдатом, воевавшим за права простого люда против буржуазной Латвии...

Все события зритель увидит глазами сиротки Марите, девушки-литовки. Это чистая душа. Таким, как она, принадлежит будущее.

Семья Валдманисов, конечно, мрачноватая, и события в доме происходят невеселые. Но мы не собираемся сгущать краски. Светлые, даже яркие тона вполне уместны и здесь. То послевоенное время было разным, неоднозначным, как и любое другое. Кончилась война. Была установлена Советская власть. И значит, возродилась надежда. Потому что снова можно пахать землю и сеять хлеб, любить и рожать детей. Человек есть человек: когда кончается война — он счастлив. Не только ангелы и монстры, убийцы и их жертвы жили в то время. Разные были люди. И тех, кто не брал в руки оружие, чтобы идти против братьев, было большинство. И они оказывали большое влияние на ход событий, на исторические судьбы нации.

Многие фильмы прибалтийских киностудий честно и правдиво, с большой силой художественной убедительности показали драматизм того переходного времени. Теперь, я думаю, можно пытаться расширить круг и объем информации о нем, увеличить сферу обзора.

Я поклонник многоцветья в искусстве. Когда в самой черной трагедии сверкнет комедийная краска, я глубже воспринимаю трагедию.

Жанр нашего фильма определится в процессе съемок — не всегда о нем знаешь наперед, он складывается в работе. Комедию, конечно, на таком материале не сделаешь. Главная тема фильма — тема исторической вины и возмездия, тема драматическая. Но я не убежден, что нашим будущим зрителям не придется улыбнуться, а то и рассмеяться. Человеческие пороки ведь далеко не всегда самоочевидны. Порок принимает разные личины — и смешные в том числе

Весь фильм еще впереди. Но уже определились исполнители главных ролей. Актерский состав нашей группы многонациональный. Старого Валдманиса сыграет Л. Оболенский, его жену — В. Артмане. На роль Антанаса приглашен молодой актер из Паневежиса А. Павлавичюс.

Рига

Интервью вела И. Волкова

Болот Шамшиев

«Волчья яма»

Свой новый фильм «Волчья яма» я пытаюсь сделать в жанре, который определяю для себя как народный роман.

Не помню, кто и где рассказывал историю, положенную в основу сюжета, но она засела в памяти.

В столицу республики приехал из отдаленного района Киргизии паренек. Впервые приехал в большой город. Решил после десятилетки поступить в столичный институт. Не поступил. Постигшую его неудачу он переживал очень болезненно. Жизнь его не баловала, рос он сиротой, и первое жизненное распутье почти выбило парня из колеи. Одиночество его старается смягчить неожиданный знакомый средних лет, который случайно оказался рядом с ним в чайхане... Но забота аксакала о парне, искреннее, как казалось тому, внимание были далеко не бескорыстными. Человек (по фамилии Шарипов), как выяснится потом, имел свои далеко идущие планы. Он рассчитывал на паренька как на сообщника в своих преступных делах.

История эта, услышанная

мной, пришла из городского фольклора. Как рассказать ее на экране? Родилась мысль о жанре народного романа.

Фольклор — мало исследованный нашим кинематографом пласт национальной культуры. Фольклорные традиции киргизов, например, нашли самое яркое воплощение в легендарном эпосе «Манас». Интерес мой к этому шедевру давний, сильный. С годами он усиливается все больше. Но подступиться к гениальному творению народа, не имевшего до Октября письменности и все свои переживания, мысли и думы воплотившего в устной форме, не так-то просто. Что такое народный эпос? Сегодня, с дистанции времени, с точки зрения потомков легендарного Манаса? Это, в сущности, народный роман — то есть произведение, выражающее народные чаяния и сотворенное народом, коллективным автором.

Народный роман — так определяю я для себя, без претензий на научность, произведение, основанное на вполне реальной, жизненной истории, услышанной писателем в народе. Я всегда тяготел к таким сюжетам, но сначала интуитивно. Сценарий «Выстрела на перевале Караш», моего дебютного фильма, был написан по произведению Мухтара Ауэзова, который на языке оригинала называется «Қараш-Қараш оқуясы» («История Қараш-Қараш»). Прообразом нашего Бахтыгула был реальный человек — отец Турара Рыскулова, казахского революционера, ставшего в 30-е годы заместителем председателя Совнаркома РСФСР. Фольклорной изначально была сюжетная основа и «Алых маков Иссык-Куля», и телевизионного фильма «Эхо любви» по мотивам одного из ранних рассказов Айтматова «Байдамтал».

Моя кинематографическая судьба началась с актерской работы. Лариса Шепитько

предложила сыграть Кемеля в «Зное» по рассказу Айтматова «Верблюжий глаз». Первая встреча с Айтматовым на экране не прошла для меня бесследно. Именно его, Кемеля, я считаю духовным предшественником Мальчика из «Белого парохода». Его собратом, единомышленником, единоверцем во внутреннем противостоянии насилию, лжи и злу, в исповедании высоких нравственных идеалов. Айтматов ярко выписал эти образы, по самой своей сути непримиримые к злу, которое также предстает в произведениях Айтматова персонифицированным: Кемель — Абакир и Мальчик — Орозкул — таковы полюса противостояния. Целиком разделял и разделяю мысль писателя: беда добра заключается подчас в его беззащитности, неумении постоять за себя. В его чрезмерной уступчивости.

Трагедия преданного доверия... Так бы, пожалуй, я и определил основную тему «Волчьей ямы»... Самата Касымова, нашего молодого героя, можно считать духовным братом Бахтыгула из «Выстрела на перевале Караш», Мальчика из «Белого парохода», Аси из «Эха любви».

Человек человеку — друг. Это этический закон нашего, советского образа жизни. И те, кто подобно персонажу «Волчьей ямы» Шарипову обесценивают, предают эти святые постулаты нашей жизни, должны быть названы. Без всяких недоговоренностей. Гнойники должны быть вскрыты — иначе они захватят здоровые ткани... «Шариповщина», на мой взгляд, еще страшнее, подлее «орозкуловщины». Шариповы умнее, воспитаннее, хитрее. Они обладают потрясающей способностью мимикрировать в любой среде, выживать в любых жизненных условиях, спекулируя на самых святых, бесценных наших законах — писаных и неписаных...

Потребность вновь заговорить с экрана о необходимости активного добра и побудила меня снимать «Волчью яму».

Фрунзе

Интервью вела Р. Хелимская

А. Згуриди

Пространство фильма

Николай Левицкий пришел в кинорежиссуру в середине 50-х годов, и уже через несколько лет, когда им были созданы значительные научно-популярные фильмы о нашей революционной истории, воссоздающие образ великого вождя революции В. И. Ленина, имя режиссера стало широко известно в нашей стране и за рубежом. В 1968 году его картины «Александр Ульянов», «Кровавое воскресенье», «Во главе государства Советов» были удостоены Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых.

И последующие его фильмы, такие как «Оружие сатиры» — о творчестве художников-плакатистов, «Искусство — народу» — о значении художественного творчества в жизни общества, «Служу моему Отечеству» — о жизни и деятельности всемирно известного русского ученого И. П. Павлова, а также ленты, посвященные литературному труду русских писателей — Льва Толстого, Федора Достоевского, Евгения Баратынского, Федора Тютчева, — отмечены глубоким проникновением в исследуемый исторический материал, стремлением выявить гражданственную направленность их творчества, привлекли внимание зрителей, получили высокую оценку в прессе.

Когда готовилась эта публикация, пришло печальное известие о кончине народного артиста СССР Н. А. Левицкого. Отдавая долг памяти талантливому кинематографисту, внесшему большой вклад в развитие советского кино, мы предлагаем читателям статью о его творчестве.

Творческая судьба режиссера Николая Левицкого может показаться фантастичной. Можно ли было представить, что деревенский паренек из села Понья Вологодской области, работавший вначале кочегаром на пароходе, затем штурманом военной авиации и лишь в сорокапятилетнем возрасте заинтересовавшийся научным кинематографом, в баснословно короткий срок станет одним из ведущих режиссеров, народным артистом СССР.

Между тем все произошло именно так. Н. Левицкий, хотя и окончил мастерскую С. М. Эйзенштейна в Государственном институте кинематографии, долго не мог заняться режиссерской деятельностью — так складывалась его жизнь. Война застала Н. Левицкого на «Ленфильме», где он работал ассистентом у М. Калатозова. В дни блокады Ленинграда он возглавил рабочий отряд киностудии, который охранял объект от зажигательных бомб, поддерживал моральный дух в коллективе. В конце 1942 года Н. Левицкий попадает в действующую армию и заканчивает войну в частях войсковой разведки в звании майора. В послевоенные годы работает уполномоченным «Совэкспортфильма» за рубежом.

И все же свершилось заветное — Н. Левицкий получает первую постановку.

По ранним его фильмам («Зеленый шум», «Лесной музей», «Сокровища мировой культуры», 1957; «Искусство Италии», 1958) никто с уверенностью не мог сказать, что именно станет решающим в творческой судьбе художника и вскоре принесет ему всемирное признание. Первые ленты обнаружили глубокую любовь автора к родной среднерусской природе, понимание искусства [1]. И только тог-

[1] Н. А. Левицкий с детства увлекался живописью, а впоследствии стал писать рассказы о природе.

Николай Левицкий на премьере фильма «Кровавое воскресенье» (1965)

да, когда режиссер приступил к созданию научно-популярных историко-революционных картин, когда центром притяжения оказалась ленинская тема, талант Н. Левицкого развернулся широко и многогранно, выявилось его истинное призвание.

Работа Н. Левицкого над фильмами о нашей революционной истории, о деятельности В. И. Ленина началась с того момента, когда ленинградский драматург А. Попов в 1959 году предложил для постановки сценарий фильма «Памятники трех революций» — об исторических местах Ленинграда, связанных с деятельностью В. И. Ленина.

Два короткометражных фильма «Выстрел «Авроры» (1961) и «Ленин в Смольном» (1962), воскресившие события памятной ночи Октябрьского штурма, можно рассматривать как дальнейшее продолжение плодотворной работы Николая Левицкого над научной киноленинианой.

В 1963 году на экран вышел фильм «Вблизи России», рассказавший о пребывании Ленина в Финляндии, в «ближней эмиграции», как называла этот период жизни Владимира Ильича Н. К. Крупская. Затем следуют фильмы «Александр Ульянов» (1963) и «Кровавое воскресенье» (1965).

В эти годы режиссер с большим вдохновением изучает исторический материал, собирает иконографию, архивные документы предреволюционных и революционных лет. Эта, по существу, исследовательская работа поглощает его целиком, он не знает предела в поиске. Каждый новый его фильм являет собой новый шаг в творческом освоении важнейшей политической темы.

В чем была новизна этих фильмов? Прежде всего в том, что авторы с подлинно научной обоснованностью раскрывали исторические события, явления и процессы важнейшего периода развития нашей страны, с научной точностью воссоздали образы выдающихся деятелей революции и прежде всего — образ основателя первого в мире социалистического государства В. И. Ленина. Некоторые из созданных Левицким в этот период фильмов приобрели самостоятельную научную ценность.

Совершенно особое место в этой группе лент занимает фильм Н. Левицкого «Кровавое воскресенье», поставленный им в содружестве со сценаристами Л. Гориным, С. Семановым и оператором Н. Сергеевым в 1965 году к 60-летию первой русской революции. Картина вышла за рамки чисто кинематографического события, став явлением научно-исторического характера.

Еще до начала съемок, при изучении широко известной фотографии, на которой изображен расстрел демонстрации рабочих у Зимнего дворца 9 января 1905 года, у авторов, вопреки традиционному взгляду, закралось сомнение в подлинности этого снимка. Кинематографистам бросилась в глаза необычная точка съемки общего плана Дворцовой площади: фотограф должен был находиться где-то наверху. Но имел ли возможность этот петербургский фотограф выбрать подобную точку в момент кровавых событий?

Странным показалось и то, что запечатленные на фотографии шеренги солдат были оде-

ты в длинные кавалерийские шинели, в то время как винтовки были пехотные, со штыками.

Заинтересовавшись этими несообразностями, авторы фильма обратились за консультацией к историкам, военным экспертам и с их помощью обнаружили и другие неточности. Оказалось, что по гвардейскому уставу того времени первая шеренга солдат должна была стрелять с колена, вторая — стоя. На фотографии же обе шеренги стреляли стоя — вторая через плечо первой. И что было самым неубедительным — ружья солдат были направлены в окна служебных помещений Главного штаба царской армии, который командование едва ли решилось бы поставить под угрозу обстрела.

Авторы фильма вовлекли в работу научных сотрудников исторических архивов. В результате строго проведенного научного исследования было установлено, что широко распространенная фотография расстрела рабочих на Дворцовой площади, долгое время считавшаяся документом, на самом деле была кадром из игрового фильма «Девятое января» («Черное воскресенье»), поставленного режиссером В. Висковским в 1925 году, а затем позже композиционно повторенным Е. Дзиганом в художественном фильме «Пролог».

Не остановившись на этом, авторы предприняли поиски подлинных исторических материалов, документов, фотоснимков в государственных архивах страны. Их труд был успешным — они нашли фотографии, где были засняты толпы рабочих у Путиловского завода в тот памятный день, групповой портрет членов «Собрания русских фабрично-заводских рабочих» вместе с Гапоном. Старые выцветшие фотографии, сделанные известным петербургским фотографом Буллой, а также участником кровавой операции — царским генералом Несветовичем, запечатлели казачьи сотни около Александровского сада. В архиве оказались и другие документы, свидетельствующие о тщательной подготовке царской охранки к кровавой расправе. Путем скрупулезного изучения бесценных документов удалось уточнить многие детали этого трагического дня и полнее рассказать о событиях, которые, по словам В. И. Ленина, ускорили революционный процесс, когда «воспитание пролетариата за один день шагнуло вперед так, как оно не могло бы шагнуть в месяцы и годы серой, будничной, забитой жизни» [2].

---

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9, с. 201—202.

«Кровавое воскресенье» (1965)

«Во главе государства Советов» (1967)

Оказывается, царские войска были стянуты в столицу заблаговременно и заняли позиции по всему городу: у Нарвских ворот, на Васильевском острове, Петербургской стороне, на Выборгской и во многих районах Петербурга, чтобы выстрелами встретить мирную демонстрацию рабочих. Авторам фильма удалось обнаружить в архиве документы: докладную записку царю министра финансов Коковцева о принятых мерах, текст петиции рабочих и уведомление министру внутренних дел, подписанное Гапоном, рапорты царских генералов и офицеров о произведенном расстреле демонстрации. Левицкий построил свой фильм строго на исторических фотографиях и документах. И в то же время нет в картине ни единого кадра или эпизода, не осмысленного режиссерским видением.

Конечно, метод режиссерской работы, заявленный в научной ленте о 9 января 1905 года, — неожиданный для коллег Левицкого, возник не вдруг, был подготовлен его предыдущими лентами. В уже упомянутых фильмах «Выстрел «Авроры», «Ленин в Смольном», «Александр Ульянов» также в той или иной степени присутствовал элемент исследования.

Своеобразную изыскательскую работу режиссеру пришлось проделать и при создании картины «Вблизи России», рассказавшей о пребывании В. И. Ленина в Финляндии. Надо отметить, что период, которого касался фильм, был для В. И. Ленина временем строжайшей конспирации. Поэтому чрезвычайно трудно было найти места, связанные с его пребыванием в этой стране, ведь не все дома (а иногда и комнаты), где останавливался Владимир Ильич в годы «ближней эмиграции», сохранились в первозданном виде. Так, например, для того, чтобы восстановить подлинный вид комнаты, ставшей ныне исторической, приходилось малейшую деталь обстановки соотносить с документами, «расставлять» на чертежах воображаемую мебель — сопоставлять все это с существующими рисунками, описаниями, строго придерживаясь во всем научной правды. Дачу «Ваза» удалось, скажем, воссоздать лишь путем тщательного совмещения фотографии с пейзажем.

Н. Левицкий брался за освоение материала, требовавшего от кинематографистов большой эрудиции, научных знаний и компетентности в данной теме. Кинопресса тех лет поддержала метод его работы. «Научная точность органически сочетается здесь с образной публицистикой, воздействуя на разум и чувства зрителей, — писал об этих картинах кинодраматург

«Крылом к крылу» (1973)

Б. Юдин. — Авторы поднимают внушительный пласт малоизвестных или забытых материалов и порой, как увидим, извлекают из тонны породы грамм бесценной руды то в виде редкой фотографии, то в виде кадра кинохроники давно минувших времен...»[3]

Работы Н. Левицкого имеют еще одну важную художественную особенность: они ведут (и по сей день) полемику с укоренившимися стереотипами авторского комментария. Режиссер почти целиком отказывается от привычного дикторского сопровождения.

«Мы решили, — говорил он, — добиться того, чтобы голос за кадром не только давал зрителю необходимую информацию, но служил бы средством выражения авторской оценки материала, а главное, помогал бы индивидуальной характеристике персонажей. Роль комментаторов событий была передана их свидетелям и участникам — героям. В фильме «Александр Ульянов» о происходящем рассказывали сестра Александра — Анна Ульянова-Елизарова и Иосиф Лукашевич, университетский товарищ Александра, вместе с ним привлекавшийся по делу первомартовцев. Все персонажи говорили от первого лица. Основа произносимого актерами текста была документальной — воспоминания, высказывания, письма... В фильме «Во главе государства Советов» наряду с голосом комментатора звучали голоса актеров, читавших текст с высказываниями Н. К. Крупской и В. И. Ленина»[4].

Помимо диалогов, авторских реплик, особую роль Левицкий отводит звуку — естественным шумам, музыке, — рассматривая его как средство, углубляющее восприятие кинематографического образа.

Партитуры его фильмов поражают изобретательностью.

Хочется в этой связи сослаться на эпизод фильма «Александр Ульянов», в котором звук использован с большим мастерством и органичностью.

...Александр находится в камере Петропавловской крепости. Аппарат панорамирует по стене камеры, железной кровати, прикрепленной к каменному полу, закрытому решеткой тюремному оконцу. В кадре никого нет. Но заданный ритм кадра, продуманный монтаж позволяют ощутить всю тягостную атмосферу воспроизводимого эпизода. И мы начинаем представлять себе, как Александр ходит по ка-

[3] Юдин Б. Ленинградцы пополняют киноленинниану. — «Советский экран», 1969, № 6, с. 8.

[4] Ильина М. Слово предоставляется документу. — «Ленинградская правда», 1977, 6 января.

мере, останавливается, думает, принимает решение. Значительная роль здесь отведена звуку за кадром. Мы слышим тихие шаги. Преувеличенно звонкий звук падающих капель воспринимаем как удар молота. И в эту напряженно-трагическую атмосферу врываются прекрасно-трогательные слова из письма Александра к сестре Анне...

Мастерски подчеркиваст режиссер в фильме непримиримость позиций представителей разных классов, противоборствующих идеологий. И вот как он это делает.

Идет суд над Александром Ульяновым и его соратниками. В кадре — кресло судьи на фоне огромного царского портрета. Слышен резкий голос судьи: «Подсудимый Ульянов!»

На экране возникает портрет Александра Ульянова. Его сменяет портрет царя. Снова в кадре лицо Александра. И снова — лицо царя. Идет как бы поединок взглядов. Судья продолжает: «Подсудимый Ульянов! Вам грозит смерть! Что вы можете сказать в свою защиту?»

Кинокамера приближается к глазам Александра Ульянова. Потом медленно отдаляется, на мгновение останавливается и снова приближается. На вас смотрят чистые юношеские глаза... Никто, ни один судья не сможет выдержать этого ясного взора. И в этот момент мы слышим последние мужественные слова Александра: «Я понял, что изменение общественного строя не только возможно, но даже неизбежно...»

Звуковая партитура своеобразно использована и в других фильмах Левицкого, в частности в «Кровавом воскресенье». Достаточно вспомнить заключительный эпизод картины, рассказывающий о расстреле демонстрации рабочих. На экране возникает портрет царя, он как бы плывет над крышами петербургских окраин. А за кадром хор ведет мелодию: «Спаси, господи...»

Вдруг возникает тяжелый шум толпы, который перекрывает резко поданная команда: «Ро-о-та, за-ал-пом... пли!»

Снова слышна мелодия: «Спаси, господи...»

Ее прерывает лязг заряжаемых винтовок.

Потом залп.

Снова звук винтовочных затворов.

И новый залп!

Опять — лязг винтовок. Опять — залп.

И с каждым новым залпом из темноты экрана словно вспыхивает, каждый раз увеличиваясь в размере, царский портрет... И также неожиданна, как залп, внезапная темнота... И мертвая тишина...

В фильме «Вблизи России» есть эпизод, рассказывающий о том, как В. И. Ленин, спасаясь от полиции, вынужден был пробираться по непрочному льду морского залива. Карта, которая появляется на экране, дает представление о длине пути. Часы, лежащие на ней, неумолимо отстукивают время.

Но вот экран заполняет ледоход с расползающимися темными провалами...

«Звучит напряженно-тревожная музыка.

Возникает голос Ленина, размышляющего о том, как ему быстрее добраться до нового места жительства:

«Любопытно, сколько это будет верст?..

Гм... Многовато! Не лучше ли по-другому...»

Карандаш прочерчивает предлагаемый путь...

«Да! Надо идти по льду... До этого острова... Тут остановка парохода... Непрочный лед?.. Может быть, опытные проводники возьмутся?...

Не рискнут?

Но ждать... Нельзя... Нельзя...»

И он уходит, не страшась смертельной опасности... Только мужество, только выдержка хранят его в эту ночь».

В фильме «Во главе государства Советов» режиссер озвучивает кадры старой кинохроники, изображающие толпы народа на улицах Петрограда, возле Таврического дворца. По существу, он прибегает к созданию звуковой фонограммы, тем самым раздвигая пространство фильма, в основе которого старые немые кинокадры.

Мы слышим тревожный, напряженный шум большой массы людей, неясные возгласы. И вдруг совсем четко: «Да здравствует Учредительное собрание!» «Вся власть Учредительному собранию!» А затем еще громче совсем другой возглас: «Долой Чернова — министра правительства Керенского!»

Главное в освоенной Н. Левицким методике

состоит в том, чтобы средствами кинематографического искусства вскрыть образную силу документа. «Собственно, весь смысл моих поисков в кино, — отмечал режиссер, — я вижу в том, чтобы политический материал сделать прежде всего достоянием эмоциональной сферы восприятия, ввести факты тех лет в эмоциональный ряд восприятия нынешнего зрителя, соотнести его с современностью».

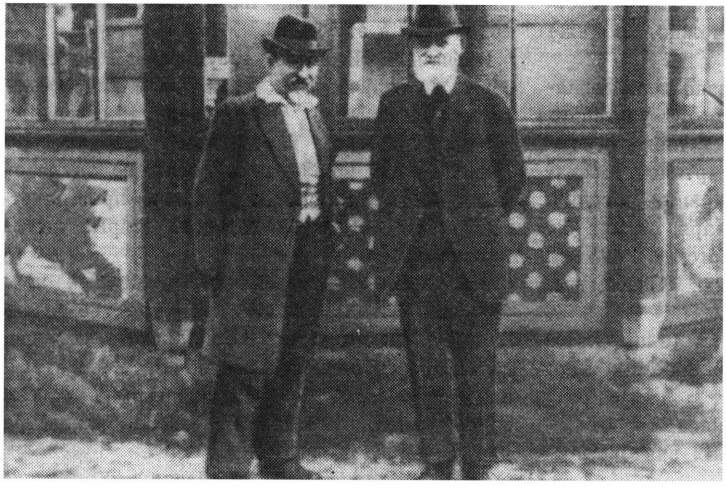
В семидесятых годах Н. Левицкий создает на «Леннаучфильме» замечательные картины, построенные, как и прежние его работы, на историко-иконографическом материале: «Великий обличитель» (1972), «Крылом к крылу» (1973), «Служу моему Отечеству» (1975), а также три литературоведческие ленты «Федор Тютчев» (1977), «Евгений Баратынский» (1979), «Федор Достоевский. Штрихи к кинопортрету» (1981).

На экранах кинотеатра уже шел игровой фильм «Нормандия — Неман», поставленный французским режиссером Жаном Древилем, когда Левицкий решил снять научно-документальный фильм о прославленной эскадрилье. Не смутило режиссера, что об академике И. П. Павлове также ранее были созданы фильмы В. Пудовкина «Механика головного мозга», В. Николаи «Иван Петрович Павлов», «Роза и Рафаэль», наконец, игровой фильм Г. Рошаля «Академик Иван Павлов». «Это обстоятельство меня не только не смущало, — рассказывал впоследствии Н. Левицкий, — а, наоборот, окрыляло. Мне хотелось решить образ Павлова не так, как это было сделано в названных картинах. Я постарался сделать упор на общественно-политическом значении деятельности Павлова. Фильмы Пудовкина и Николаи — научные, популяризаторские. Они рассказывают об учении Павлова и о его жизненном пути. Я же задумал раскрыть личность ученого и прежде всего показать его как патриота, гражданина»[5].

Такие же обстоятельства сопутствовали режиссеру и в работе над фильмом о Л. Н. Толстом. Он понимал, что кинозрители, они же читатели, больше знают Толстого как великого романиста и сравнительно мало — Толстого писателя-публициста, философа.

Итак, вернемся к картине «Крылом к крылу». Она могла показаться несколько неожиданной для режиссера, никогда до этого не ставившего фильмов военной тематики. Однако это лишь на первый взгляд. Для Левицкого, прошедшего войну и высоко ценившего воин-

[5] Левицкий Н. Рассказы о творческом пути. Л., 1977, с. 43.



«Служу моему Отечеству» (1975)

«Великий обличитель» (1972)

ский труд и боевое содружество в борьбе с фашизмом, важно было отдать должное памяти тех, кто сражался, не щадя своих жизней, в рядах полка «Нормандия — Неман» на советской земле.

«Я хотел, — вспоминал режиссер, — нарисовать в этом фильме групповой портрет летчиков полка «Нормандия — Неман». Правда, материалов для этой цели у нас было крайне мало. Операторы в свое время снимали в основном всякие торжественные моменты в жизни полка, больше всего — церемонии награждений. Для нас же большую ценность представляли кадры боевых будней французских летчиков. В них наиболее ярко выражался их характер, их национальный дух»[6].

Режиссер работал над этим фильмом в тесном содружестве с ветеранами войны, которые помогли разыскать фотографии и кинокадры, наладить контакт с оставшимися в живых французскими летчиками и членами семей погибших. Вместе с генерал-майором авиации Г. Захаровым — бывшим командиром 303-й авиационной истребительной дивизии, в состав которой входил авиаполк «Нормандия — Неман», киногруппа выезжала во Францию. В Париже Левицкий смог снять замечательный эпизод встречи ветеранов с боевыми друзьями. Все, кто видели фильм, не забудут лица летчиков, которые, не зная заранее о киносъемке, собрались в условленный день на Марсовом поле. Мы видим слезы радости на глазах бывших фронтовиков, рукопожатия, слышим теплые слова, которые возникают сами собой при встрече друзей.

Картина с большим успехом прошла по экранам страны. Ее высоко оценила пресса.

Левицкий принадлежал к тем режиссерам научно-популярного кино, которые, умело преодолевая статичность имеющегося в их руках изобразительного материала, делая его основой кинематографического действия, создают новое, свое, авторское произведение. Двигаясь от фильма к фильму, режиссер приобретает художественную свободу в обращении с серьезнейшими фактами истории, которая и позволяла добиваться в итоге естественности и убедительности киноповествования.

В картине о Л. Н. Толстом режиссер использовал драгоценные кинокадры прижизненных съемок писателя. Они были сделаны русскими кинооператорами в начале века и запечатлели Льва Николаевича на склоне лет. Когда смотришь, как Л. Н. Толстой медленно движется

[6] Левицкий Н. Рассказы о творческом пути, с. 32.

по заснеженному яснополянскому лесу, кажется, что сама природа, притихшая и присмиревшая, охраняет покой писателя. Однако режиссеру нужны эти кадры, чтобы ярче оттенить тот накал страстей, который бушевал в душе Толстого. Поэтому неторопливые и спокойные кинокадры очень скоро уступают место напряженным, динамично смонтированным эпизодам. Пространство киноэкрана заполняют заголовки русских газет, сообщающих о казнях, чинимых царским самодержавием. Режиссер сталкивает в монтаже эти кадры со съемками царской кинохроники: во главе процессии царь Николай II. Короткими монтажными кусками показывает Н. Левицкий лица придворных, обер-прокурора святейшего синода Победоносцева, исступленные глаза монаха-фанатика. Стараясь подчеркнуть тупую приверженность царской свиты самодержавию, режиссер акцентирует внимание на том, как каждый прикладывается к «ручке» монарха. Подчеркиваемый киноаппаратом автоматизм движений придворных делает их похожими на марионеток. А за кадром звучат слова Толстого о том, что управляет государством «стая жадных, пронырливых, безнравственных чиновников...» Этот эпизод соседствует в фильме с кадрами, показывающими Толстого в Крыму, где он пишет поразительное по своей смелости письмо царю, содержащее слова: «Что касается самодержавия, то самодержавие есть форма правления отжившая...» Так режиссер, сталкивая исторические документы, стремится подчеркнуть суть трагедии писателя, обладавшего великим даром понимать чужое страдание как свое собственное. В решении этой картины, по словам самого режиссера, кинематографистам помогла ленинская оценка Толстого как «горячего протестанта, страстного обличителя, великого критика самодержавного строя»[7].

Нелегкая задача стояла перед режиссером, когда он взялся за научно-популярный фильм об академике И. П. Павлове. Нужно было доступным языком рассказать о смысле трудов великого физиолога и одновременно воссоздать на экране человеческий образ Павлова.

Сюжет фильма построен как история создания живописцем М. Нестеровым знаменитого портрета Ивана Петровича. Это дало авторам возможность наблюдать за жизнью академика глазами внимательного художника. И мы, зрители, втягиваемся в этот процесс, постепенно, шаг за шагом, начинаем открывать для себя личность И. П. Павлова, наблюдая его в Колтушах, в острой дискуссии, в беседе с учениками... Одно из существенных достоинств фильма и состоит в том, что научный «слой» накладывается на человеческий, смыкается с гражданской характеристикой ученого, который предстает перед нами как патриот, посвятивший себя служению Родине.

Работы Н. Левицкого часто упоминаются как серьезные аргументы в исследовательской стороне научных пропагандистов, имеющих дело с достоверным историческим материалом. Режиссер, тонко чувствовавший преимущество подлинного факта, который предоставляет ему исторический материал, умело преодолевал те трудности, которые вставали перед ним как автором экранного полотна. Эти черты, выработавшиеся в период работы над важнейшими историко-революционными картинами, развивались и обогащались в последующих лентах. Эти черты доминируют и в последних на его жизненном пути работах — картинах о русских писателях Тютчеве, Баратынском, Достоевском.

Умело используя возможности научно-популярного кинематографа в раскрытии содержания исторического документа, архивного материала, Н. Левицкий создал бесценную экранную эстетику, которую изучают сегодня студенты ВГИКа, молодые режиссеры, вступающие в большое искусство. Его метод работы над звуковой партитурой фильма, основанный на глубоком понимании исторического факта, позволяющий создать несуществовавшую ранее фонограмму, сегодня широко входит в практику документального и научно-популярного кинематографа. Его опыт создания научного историко-революционного фильма является важным вкладом в развитие советского киноискусства.

---

[7] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 21.

С. Фрейлих

Этюды о стиле

Тарковский и Шукшин

Становление Андрея Тарковского совпало с периодом, когда литература и искусство, само художественное мышление претерпели огромное воздействие естественных наук и философии.

Был даже такой момент, когда казалось, что наука оттесняет искусство на второй план. Следующие одно за другим ошеломляющие открытия завоевали науке неслыханный авторитет. Большое впечатление производило то, что важнейшие открытия делались совсем еще молодыми людьми, обладающими не только «точным расчетом», но и неограниченной фантазией. Казалось, что в физике можно быть больше поэтом, чем в самой поэзии. Но вот время, когда учащаяся молодежь, охладев к гуманитарным наукам, хлынула на физико-математические факультеты, осталось позади, снова «лирики» (в широком смысле слова) оказались в почете, однако это не значит, что история дала «задний ход». Как и изобретение паровой машины, затем — электричества, открытие атомной энергии было вызвано потребностями истории и стало ускорителем ее. Воздействие технического прогресса на все области материальной и духовной жизни необратимо. Цена прогресса оказалась высокой, обнаружились непредвиденные драмы — испытывались связи человека не только с современностью, но и с историей, не только с обществом, но и с природой; но мерой всех вещей оставался по-прежнему сам человек. Тарковский оказался чутким к социальной сущности этих драм, не только содержание, а и сама форма существования человека в этих обстоятельствах стали сутью его картин. И что бы он ни изображал — войну ли («Иваново детство»), историю («Андрей Рублев»), современность («Зеркало»), или даже когда он моделировал коллизии вполне реальной для него жизни на научно-фантастическом материале («Солярис», «Сталкер») — он, по существу, говорил об одном и том же.

О чем же?

Обратимся снова к науке, к словам одного из ее рыцарей, Л. Ландау: «Величайшим достижением человеческого гения является то, что человек может понять вещи, которые он уже не в силах вообразить» [1].

Так был суммирован исторический подвиг научного мышления XX века.

Разумеется, он не мог не иметь аналога в искусстве.

Экран сумел осмыслить то, что невозможно увидеть.

Эпицентр действия картин Тарковского — сознание человека.

Коллизия, которая его постоянно интересует,— это драма сознания.

В первой же своей картине он показал способность (и в этом раскрылась его страсть как художника) обнаруживать и показывать сознание как реальность. Обнаруживая мотивы поступков в глубинах сознания, он затрагивает и немотивированные поступки, то есть область подсознания. Увлечение сферой подсознательного порождало и декадентские направления в искусстве. У Тарковского иное. В конечном итоге человек измеряется у него масштабами истории. Интерес к глубине сознания сочетается у него с интересом к глубине космоса. Сознание так же бесконечно в своей огром-

---

Статья вторая. Первую см. «Искусство кино», 1983, № 1.

[1] Эти слова слышал лично от ученого писатель Д. Данин, о чем рассказал в статье «Было только что...» («Искусство кино», 1973, № 8, с. 87).

ности, как и космос. Фильм «Солярис» возник у него как закономерное продолжение «Иванова детства» и «Рублева» и имел свое развитие в «Зеркале» и «Сталкере».

Стремление показать «невидимое» не означает для Тарковского раздокументализацию экрана.

Легче всего отнести Тарковского к «поэтическому кино».

Но вот выходит его статья «Запечатленное время», где режиссер буквально открещивается от этого направления, атакует его и даже сам термин «поэтическое кино» считает не иначе как трюизмом. По его мнению, «поэтическое кино» приводит к «отрыву от факта» и поэтому порождает «вычурность и манерность».

Конечно, не Довженко имеет в виду Тарковский, Довженко, который программно заявил: «Я принадлежу к лагерю поэтическому...»

Тарковский скорее отмежевывается от эпигонов Довженко, то есть от мнимого поэтического кино, с его абстрактной метафоричностью, ложной воодушевленностью, которая всегда подменяет истинное переживание. Резкость тона статьи, как это теперь понятно, объяснялась необходимостью выработать и защитить свою личностную концепцию (статья писалась в процессе работы над «Андреем Рублевым»). В мировом кино уже произошел так называемый «документальный взрыв», последствия взрыва сказались и в игровом кино — его детонацией разорвало линейный сюжет, к последовательному рассказу возникло даже высокомерное отношение: в то время делать фильмы без ретроспекций, казалось, могли только провинциалы или безнадежные традиционалисты. Даже такой корифей прозаического кино, как Ю. Райзман, отходит от себя и ставит «Визит вежливости», где действие происходит в двух планах: современном и историческом (в древнем Риме), герои существуют в двух временах, и играют их одни и те же актеры. Режиссер оказался в чуждой для него художественной стихии: прошлое и настоящее не стало одним временем, мы как бы увидели фильм в фильме. Один неистинный — о древнем Риме (наш современник, как бы оказавшись в том времени, пытается предупредить жителей Помпей о предстоящей катастрофе), другой — из жизни провинциального театра, куда наш герой-моряк приносит пьесу; здесь все истинно, по-райзмановски наблюдательно, поэзия здесь возникает не за счет «форсирования» режиссуры, а внезапным проникновением в истину человеческих отношений. Проза здесь — родная сестра поэзии, но не ее служанка.

«Форсированная режиссура» 60-х годов — закономерное явление, но она выработала и расхожие приемы на экране: то схваченные в необычных ракурсах, завертелись кроны деревьев (как у Урусевского), а то действие погружалось в томительную атмосферу некоммуникабельности, взрываемую вдруг кадром, клубящимся от неистового напряжения (как у Феллини).

Тарковский подобному «поэтическому кино» (в кавычках это определение берется им самим) дает следующую характеристику: «Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отделяется от той фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Но мало кто задумывается о том, что в этом таится опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу» [2].

Итак, отдаление от «фактической конкретности» — первородный грех «поэтического кино».

Кино для Тарковского — это «время в форме факта». Идеальным кинематографом ему представляется хроника: в ней он видит не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

«Что же такое кино, — спрашивает Тарковский, — какова его специфика, как я ее себе представляю и как я, исходя из нее, представляю себе кино, его возможности, его средства,

[2] Тарковский А. Запечатленное время. — «Вопросы киноискусства», вып. 10. М., 1967, с. 85.

его образы — не только в формальном отношении, но и, если угодно, в нравственном?»[3].

Здесь Тарковский обращается к Люмьеру, его фильму «Прибытие поезда». Описывает этот фильм, который длится всего полминуты. Вспомним и мы содержание этой, по теперешней терминологии, короткометражки и тот эффект, который она производила тогда на неискушенных еще зрителей. На освещенном солнцем вокзальном перроне прогуливались господа и дамы, вдруг из глубины показался поезд и стал двигаться прямо на камеру, то есть на зрителей.

В зале начиналась паника, люди вскакивали и убегали. «Прибытие поезда» Тарковский называет «гениальным фильмом», потому что «с него все началось». При этом он отдает себе отчет, что снят фильм был просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. Однако это было не только техническое изобретение, вместе с ним произошло рождение киноискусства, то есть родился новый эстетический принцип. Он заключается, по его мнению, в том, что впервые в истории культуры человек нашел способ *запечатлеть время* и одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Зафиксированное Тарковский называет *матрицей* реального времени, поскольку увиденное и зафиксированное может потом быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — навечно).

Эта фактичность, документальность используется самим Тарковским и в прямом, и в косвенном смысле.

Хронику как «матрицу времени» он использует в решающие моменты действия фильма. В «Ивановом детстве» с помощью хроники происходит развязка действия. В развязках картин Тарковского больше всего обнаруживается его манера, способ мыслить. Развязки выдают художника, как говорится, с головой, хочет он того или не хочет. Действие игровой картины вдруг вырывается в историческую хронику поверженного рейхстага, у его стен мы видим трупы детей Геббельса, их умертвила собственная мать, опасаясь возмездия; видим мы и хронику подписания акта капитуляции. Это производит ошеломляющее впечатление по двум причинам. Рейхстаг — первая массовая сцена в картине. До сих пор действие было локальным, в кадре появлялись лица, лишь связанные с Иваном, при которых он был, которые его провожали на задание или встречали. Массовая сцена, единственная в картине, оказалась к тому же документальной, то есть для нас — исторической.

Иван сопоставлен с Историей.

Здесь обнаруживается масштаб картины, ее трагический пафос.

Что и говорить, уже сама по себе гибель мальчика, потерявшего близких и бросившегося в ожесточении мстить фашистским захватчикам, способна вызвать сильные переживания и слезы, которых можно не стыдиться. Но ни в этой картине, ни в других Тарковский к тому не стремится. Не слез сострадания каждый раз добивается он от нас, а сочувствия и сопонимания. По отношению к судьбе маленького Ивана наше сердце испытывает горечь невыносимую. Но переживание это не сентиментально. Иван — максималист, он себя приспособил для войны, но, отдав ей все, он уже не мог бы жить после войны, если бы даже не был казнен фашистами.

Мелодрама заставляет нас пережить утрату единичного существа, она поэтому кажется и теплее и душевнее.

Пафос «Иванова детства» трагичен: смерть мальчика изображена как человеческая катастрофа. Разумеется, это только усиливает антифашистскую направленность картины.

В «Зеркале», в отличие от «Иванова детства», хроникальна завязка действия. Картина начинается сценой в кабинете женщины-логопеда, которая внушением заставляет своего пациента освободиться от скованности и страха и правильно сказать фразу. Мы больше не увидим ни врача, ни ее молодого пациента. Здесь была заявлена тема картины — *преодоление*, которая, как считает сам Тарковский, является лейтмотивом его творчества в целом.

---

[3] Тарковский А. Запечатленное время, с. 81.

Потом нам рассказывают историю семьи, которую оставил отец, у женщины сын, мужа она по-прежнему любит и надеется, что тот вернется; возникают сцены прошлого, жизнь в эвакуации, когда отец сам был еще мальчиком, в его матери мы видим сходство с нашей героиней, сходство в такой степени, что обеих может играть одна и та же актриса — Маргарита Терехова. В чем смысл такого сходства? Человек принадлежит не только самому себе, он в другом, как в зеркале, может узнать себя, то есть лучше себя понять.

Переживания героев достигают кульминации благодаря хронике: мы видим документальные кадры форсирования красноармейцами Сиваша — режиссер выбирает, может быть, самую неромантическую сцену нашего великого военного прошлого: бойцы под огнем противника бредут в тухлой воде, они тащат на себе орудия и боеприпасы — к спинам минометчиков привязаны мины. Хроника идет без музыки и слов, мы наедине с изображением, вживаемся в него настолько, что уже сами как бы преодолеваем это пространство, только в конце, как освобождение, возникают стихи Арсения Тарковского, отца режиссера, — для обоих картина в известной мере биографична; именно здесь мы почувствовали, сколь была бы она личностно-субъективна без такого рода хроники — в ней тема преодоления приобретает исторический смысл. С такой же целью возникают в картине салют в честь Победы над фашизмом, а потом зловещий гриб над Хиросимой.

Выключите хронику из действия, и эпическая картина окажется семейной драмой, субъективность переживаний которой станет для нас нестерпимой, теперь же герои, всматриваясь в себя, начинают видеть контуры истории.

Хроника — опорные пункты картины, в них синхронизируются жизнь человека и история.

Тарковский не может обойтись без такого использования документального материала даже в историческом фильме. Действие «Андрея Рублева» относится к XV веку, который, само собой разумеется, не запечатлен кинохроникой, а следовательно, здесь не достать из жестяной коробки «матрицы времени».

Режиссер сам ее создает.

Сохранились иконы Рублева, рассматриванием этих гениальных произведений искусства заканчивается картина. Иконы сняты с е й ч а с, но созданы т о г д а, а потому и изображение их приобретает в драматургии фильма значение хроники. Рассматривание «Страшного суда» и «Троицы» становится финалом, в нем игровая стихия картины переходит в документальную, и мы постигаем смысл прожитой Рублевым жизни.

«Солярис» — научно-фантастический фильм, действие его происходит в XXI веке. Характерно, что замыслом этой картины Тарковский увлекся еще в разгар постановки «Андрея Рублева». Это только на первый взгляд кажется, что художник не имеет цели, мечется, когда он обращается то к современности, то к истории, а то вдруг пытается изобразить гипотетическую картину будущего. Тарковский в «Солярисе» досказал многое из того, что было затронуто в «Рублеве». В свою очередь, в «Солярисе» вызрела идея следующей постановки — «Зеркала».

«Мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос, — говорит в «Солярисе» астронавт Снаут. — Мы хотим расширить землю до его границ... Мы бьемся над контактом... нам нужно зеркало... Человеку нужен человек!»

Мы еще вернемся к идеям, «сквозным» в картинах Тарковского, а сейчас завершим разговор о «приемах», в частности, об обязательном в его картинах использовании хроники, прямо или косвенно имеющей так или иначе значение документально зафиксированного действия.

Герой «Соляриса» Крис Кельвин перед полетом в космос смотрит хроникальный фильм, снятый двадцать лет назад пилотом Бертоном: показывая свои съемки, где зафиксирован трудно различимый в тумане «контакт» с неземным существом, когда Бертон едва не погиб, пилот хочет предостеречь Криса, и, как увидим в дальнейшем, предостережения эти не напрасны.

Потом Кельвин смотрит по телевидению передачу о космической станции, на которой через некоторое время окажется и сам.

Находясь уже на станции, Кельвин прокручивает ролик, в нем зафиксировано (и это заслуживает внимания) тоже прошлое: мы видим Криса мальчиком, его мать, отца.

Психологически зритель воспринимает эти фильмы и прямую ТВ-передачу как документы «другого времени»; возникая в опорных моментах, они как бы реабилитируют, материализуют вымысел.

Но нигде материализация фантастики в «Солярисе» не достигает такой силы, как в сцене проезда Бертона по ночному городу. Панорама проезда машины превращается в урбанистический пейзаж, на экране возникает образ города XXI века, сумерки дают нам возможность видеть лишь очертания воздвигнутых из бетона и стекла зданий, машина движется из туннеля в туннель, лишь на время выскакивая на эстакады, где множество мчащихся машин и ни одного пешехода (чтобы снять эту панораму, длящуюся 138 метров — в ней 13 планов, — режиссер с оператором В. Юсовым и актером В. Дворжецким едут в Японию). Это затянувшееся движение по туннелю имеет в «Солярисе» такое же значение, как хроника форсирования Сиваша в «Зеркале». Туннель, как и Сиваш, несет в себе драматическую тему преодоления; туннель — тоже «матрица», только «матрица» будущего времени.

В «Сталкере» не возникает иное время, чем то, в котором происходит действие. Впервые у Тарковского нет ретроспекций и нет хроники. Здесь-то и выясняется, что предназначение ретроспекций и хроники одно и то же. Сны в «Ивановом детстве» — память героя, рейхстаг — память Истории. Различие между ними — различие между ви́дением и ви́дением, они друг без друга не «работают», вместе же они дают «другое», то есть «историческое» время. Вначале казалось, что именно такое построение усложняет восприятие фильмов Тарковского, но прошли годы, и сегодня «Иваново детство» и «Андрей Рублев» не представляют сложности для восприятия массовой аудиторией (об этом, в частности, говорит и показ «Иванова детства» в июле 1982 года по ТВ, да еще по первой программе, которую, как известно, смотрят до 100 миллионов зрителей); в то же время «Сталкер» с его простым, линейным сюжетом воспринимается неоднозначно и нуждается в готовности зрителя к диалогу с режиссером.

Простота «Сталкера» — простота притчи.

Может быть, нигде так близко к самому себе не приблизился Тарковский, как в этой картине. Стиль картины — его натура. Недаром он впервые выступает не только как режиссер, но и как художник; думаю, что и в создании сценария его участие не пассивно, правда, он не обозначен рядом с авторами Аркадием и Борисом Стругацкими, тем не менее перед нами не столько экранизация их повести, сколько повод для авторского кино, всегда отстаивающего свое право на самовыражение.

То, что раньше было содержанием ретроспекций, теперь занимает все пространство картины.

Это пространство — наше воображение.

Фантастический фильм требует способности «запечатлеть время», которое еще не наступило, событие, которое не произошло.

Конфликт не произошел в историческом плане, но в моральном плане он психологически достоверен. Отсюда правдоподобие чувств в фильмах «Солярис» и «Сталкер».

У Тарковского пластическое выражение получает не только факт, но и переживание, и даже мысль.

Именно здесь коренится своеобразие его поэтики.

Ключ к пониманию ее он сам дает нам в упомянутой уже статье «Запечатленное время». Он приводит два примера, когда кинообраз приобретает характер чувственно воспринимаемой формы.

Сначала он обращается к фильму Бунюэля «Назарин», в нем есть эпизод, действие которого происходит в иссушенной, каменистой, сложенной из известняка деревушке, где свирепствует чума. Что делает режиссер для того, чтобы добиться впечатления вымороченности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Правая часть ули-

цы в тени, левая освещена солнцем. Улица совершенно пуста. Посередине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собой белую, ярко-белую простыню. Камера медленно движется на операторском кране. И в самый последний момент — перед тем как этот кадр сменится следующим — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? Может быть, это простыня, которая сушится на веревке? И тут вы ощущаете «дуновение чумы», схваченное прямо-таки невероятным образом как медицинский факт.

Еще один пример приводит Тарковский — кадр из фильма Куросавы «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадника с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях одежда, высоко обнажающая ноги, залепленные грязью. И когда один из самураев падает убитый — мы видим, как дождь смывает эту грязь, и его нога становится белой. Белой, как мрамор. Человек мертв! — это образ, в котором нет внешней символики. Это образ-факт.

Перефразируя известное изречение, можно в данном случае заметить художнику: скажи, что ты увидел в картине другого мастера, и я скажу, каков ты сам.

И у самого Тарковского можно найти немало примеров, когда образ не только живет во времени, но и время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

«Любой «мертвый» предмет, — пишет он, — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени» [4].

Стол, стул, стакан — не заключительный ли кадр из «Сталкера» предвидел Тарковский, когда писал эти слова (подобного рода «заготовки» чаще нам известны по записным книжкам писателей, но авторское начало в такой же мере присуще и творчеству кинорежиссера). Однако вернемся к натюрморту в кадре финального эпизода «Сталкера».

В натюрморт (стол — стул — стакан) вписывается Мартышка — так Сталкер и его жена называют свою дочку — безмолвная, она сидит длительное время неподвижно с раскрытой книгой. Движется только камера на этот натюрморт; камера остановилась, девочка закрывает книгу, за этим жестом тотчас начинает звучать ее внутренний монолог:

Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподнимешь вдруг
И словно молнией небесной
Окинешь бегло целый круг...
Но есть сильней очарованье:
Глаза, потупленные ниц
В минуту страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья...

Девочка кладет голову на стол, касаясь щекой его голой поверхности. На столе три предмета — два стакана и банка. Она смотрит на стакан — тот под ее взглядом движется от нее и останавливается у края стола. Потом она взглядом «отодвигает» банку, и та также останавливается лишь в последний момент на краю; потом смотрит на второй стакан, тот отодвигается до самого края, падает и разбивается.

Не будучи фабульно связанным с происходящим ранее действием, эпизод является его смысловым и музыкально-ритмическим завершением.

Фильм рассказывает об отце девочки, Сталкере, а завершается ею.

В повести Стругацких «Пикник на обочине» имя героя — Рэд Шухарт. В фильме он называется по характеру своей работы — Сталкер. Сталкер — проводник в Зону, образовавшуюся от падения метеорита, а может быть, в результате посещения инопланетян. Во всяком случае, на Земле возникла таинственная Зона — пространство, тянущееся на десятки километров и таящее в себе опасность для каждого, кто отважится войти в его пределы. Несмотря на это, а также запреты и государственную охрану, поставленную на границе, находятся люди, которые стремятся попасть туда. В глубине Зоны есть заветное место — комната, где исполняется любое человеческое желание. Сталкер уже отбывал наказание за проникновение в Зону и все-таки опять от-

[4] Тарковский А. Запечатленное время, с. 87.

правляется туда, на сей раз с ученым и писателем. Эти два персонажа тоже зовутся по их профессиям — Писатель и Профессор, что соответствует замыслу картины-притчи.

Перед входом в ту самую комнату выясняется, что у Профессора имеется огромной силы взрывное устройство, он намерен уничтожить помещение. С фанатической убежденностью он говорит своим спутникам:

— Вы представляете, что будет, когда в эту самую комнату поверят все? И когда они все кинутся сюда? А ведь это вопрос времени! Не сегодня, так завтра! И не десятки, а тысячи. Все эти несостоявшиеся императоры, великие инквизиторы, фюреры всех мастей, этакие благодетели рода человеческого! И не за деньгами, не за вдохновением, а мир переделывать!

— Нет! — возражает ему Сталкер. — Я таких сюда не беру! Я же понимаю!

— Да что вы можете понимать, — настаивает Профессор, — смешной вы человек. Потом, не один же вы на свете сталкер! Да никто из сталкеров и не знает, с чем сюда приходят и с чем отсюда уходят те, которых вы ведете. А количество немотивированных преступлений растет! Не ваша ли это работа? А военные перевороты, а мафия в правительствах — не ваши ли это клиенты? А лазеры, а все эти сверхбактерии, вся эта гнусная мерзость, до поры до времени спрятанная в сейфах...

И хотя Профессор не станет взрывать комнату, переступить ее порог он (как, впрочем, и Писатель) не решится. Оба узнали историю другого сталкера, по прозвищу Дикобраз, который «заложил» здесь, в Зоне, брата-поэта, а сам вернулся с деньгами. Разбогатев, Дикобраз повесился. В Зоне человек не может обмануть даже самого себя. Здесь исполняются не просто желания, а сокровенные, тайные желания, а у Писателя и у Профессора они были корыстны, тщеславны, они о себе думали, хотя говорили высокие слова о человечестве.

Сталкер бескорыстен, ему самому и не положено входить в комнату, он водит сюда страждущих, отчаявшихся людей, но кто они на самом деле, он узнает только здесь. Каждый раз он преодолевает страх, но он не может не идти сюда, потому что в Зоне есть тайна, ее разгадка становится смыслом его жизни, и он каждый раз рискует жизнью, хотя очень любил жену и дочь.

Как мы уже заметили, Тарковский многое опустил из повести «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких, в то же время, очевидно, внимательно прочитал другие произведения этих писателей, в частности, написанную ранее повесть «Извне». В ней начальник археологической группы Лозовский проникает в звездолет к инопланетянам-роботам, чтобы улететь с пришельцами и потом вступить в контакт с их хозяевами, по всем данным, разумными существами.

Вот как Лозовский потом объяснит причины своего поступка:

«Почему я пошел на это? Сложный вопрос. Сейчас мне трудно разобраться в своих тогдашних мыслях и переживаниях. Кажется, я просто чувствовал, что должен лететь, не могу не лететь, вот и все. Словно я был единственным звеном, которое связывало наше земное человечество с Хозяевами Пришельцев. Хозяева легкомысленно доверились своим безмозглым машинам, и я был обязан исправить их оплошность. Что-то вроде этого. И, разумеется, огромное любопытство.

Я отчетливо сознавал, что у меня всего один шанс на тысячу, может быть, и на миллион. Что скорее всего я навсегда потеряю жену, сынишку, друзей, любимую работу, потеряю свою Землю. Особенно тяжело мне было при мысли о жене. Но ощущение грандиозности задачи... Не знаю, понятно ли вам, что я хочу сказать. Этот маленький единственный шанс заполнил мое воображение, он открывал невиданные, ослепительные перспективы. И я никогда не простил бы себе, если бы ограничился тем, что с разинутым ртом проводил глазами взлетающий звездолет другого мира. Это было бы предательством. Предательством по отношению к Земле, к науке, ко всему, во что я верил, для чего жил, к чему шел всю жизнь. Думаю, каждый на моем месте чувствовал бы то же самое. И все же — как трудно было решиться!» [5]

[5] Стругацкие А. и Б. Неназначенные встречи. М., 1980, с. 38—39.

Как сходны мотивы поступков Лозовского и Сталкера, и хотя Сталкер подобных слов не говорит, артист Александр Кайдановский играет их смысл в самом же начале действия, когда молча собирается в дорогу, а жена умоляет его не ходить; мы еще не знаем, в чем дело, но уже чувствуется значительность момента.

Столь же значителен и психологически достоверен в «Солярисе» Крис Кельвин (Донатас Банионис). Он так же виновен перед своей женой Хари (Наталья Бондарчук), как Сталкер перед своей (Алиса Фрейндлих). В каждом случае семейная драма становится философской драмой, в каждом случае актриса играет Женщину.

Здесь уместно сказать о природе актерского исполнения в картинах Тарковского. Именно в этом моменте отчетливо видно, как он преодолевает подводные рифы ложного поэтического кино, для которого ракурс важнее мотива поступка. Ракурс у Тарковского мотивируется состоянием человека в кадре. Даже природа будто зависит от человеческого настроения. Знаменитым стал кадр в «Зеркале», когда женщина (М. Терехова) всматривается в издалека приближающегося прохожего (А. Солоницын), и вдруг налетевший ветер волной пробежался по жнивью, на миг положил его, и внезапно все успокоилось. Этот крик, вздох природы был предвестником неожиданного разговора женщины и мужчины, что-то могло произойти между ними, но он ушел, они больше никогда не увидятся, и, может быть, это была их ошибка.

Пространство кадра никогда не нейтрально, оно эмоционально напряжено, больше всего запоминается персонаж, когда он думает или слушает другого.

Тарковскому нужны актеры определенной типажности. Ему важно, что в «Сталкере» Кайдановский, Солоницын, Гринько чем-то похожи, они в результате общения становятся духовно близкими, хотя и выясняется их несогласие.

Драматизм ситуации возникает оттого, что близкие не становятся согласными.

Напряжение существует до самой развязки. Развязки заключаются не в снятии напряжения, а в выяснении его смысла.

Здесь недостаточно внешнего действия и чисто внешней типажности, здесь необходима типажность духовная, что и свойственно актерам, которых мы видим в картинах Тарковского.

Сняв Н. Бурляева еще мальчиком в «Ивановом детстве», режиссер потом снимает его, уже юношей, в «Андрее Рублеве». А. Солоницын после исполнения главной роли в «Рублеве» играет в дальнейшем во всех фильмах Тарковского, намерен он был снять Солоницына и в своем фильме «Ностальгия», чему, увы, помешала смерть артиста; режиссер приглашает на эту роль О. Янковского, уже, так сказать, «освоенного» им в фильме «Зеркало». Режиссер постоянно снимает артиста Н. Гринько, а найдя внешность Т. Огородниковой (директора картины «Андрей Рублев») выразительной, уже не обходится без нее и в фильмах «Солярис» и «Зеркало».

Почему режиссер снимает одних и тех же актеров?

Ответить на этот вопрос — значит сказать о природе ви́дения им жизни, о его стиле.

Тарковский, выбирая актеров на роль, опирается на их духовную типажность, из картины в картину его интересуют сходные ситуации и одни и те же проблемы, а потому он опирается на постоянные величины в изображении не только человека, но и среды.

В картинах его обязательно возникают вода (это река или дождь), огонь, трава, в каждой картине возникает лошадь, прекрасная, необузданная, изначально свободная, как природа.

Река в зависимости от обстоятельств может нести радость (сны Ивана), а может сулить стужу и гибель (явь юного героя в том же «Ивановом детстве»); огонь может быть испепеляющим (поджог храма с росписями Рублева), а может быть животворным (когда плавит медь для отливки колокола — в том же «Андрее Рублеве»).

Природа в картине не пейзаж, не лирическое отступление.

Пейзаж — действие.

Перемены в природе означают перемены в человеке.

Очищающий человека дождь гасит и пожар.

Огонь — дождь — белый, белый свет.

Здесь надо вернуться к статье Тарковского «Запечатленное время», где он обращается к старой японской поэзии, к жанру хокку. Навел его в свое время на это Эйзенштейн, у которого Тарковский берет два примера хокку:

Старинный монастырь.
Холодная луна.
Волк лает.

В поле тихо.
Бабочка летает.
Бабочка уснула [6].

Эйзенштейн видел в этих стихотворениях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Тарковский приводит в свою очередь два хокку, в которых увидел и нечто другое — чистоту, точность и слитность наблюдения над жизнью:

Удочки в волнах
Чуть коснулась на бегу
Полная луна.

Выпала роса,
И на всех колючках терна
Капельки висят [7].

«...Данный пример,— заключает он,— кажется мне близким к истине кинематографа. Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над фактом, протекающим во времени» [8].

Не пользуется ли сам Тарковский принципом, подмеченным в японской поэзии? Переложим указанное выше его наблюдение на три строки, и мы получим хокку:

Огонь,
Дождь,
Белый, белый свет.

Вспомним — теперь уже под этим углом зрения — финал «Иванова детства».

Картину нельзя было кончать непосредственно сценой рейхстага, в которой мы не только узнаем о гибели Ивана, но и сами видим на миг его — рухнувшего, казненного.

В ретроспекции, и теперь уже последней, Иван бежит наперегонки с девочкой, обгоняет ее и бежит, бежит в упоении свободой, бег умышленно затягивается, чтобы мы успокоились, но не настолько, чтобы финал оказался сентиментально-утешительным; Иван как бы вбегает в кадр, но не его самого мы видим в нем, а черное дерево у реки.

Осуществлен, как видим, тот же художественный принцип:

Казнь Ивана.
Бежит по отмели мальчик,
Черное дерево.

На этом же принципе строятся и финал «Сталкера», и начало «Андрея Рублева».

Остановимся подробнее на примере из «Рублева», он поможет продолжить тему нашего разговора.

Прыгнул с колокольни на воздушном шаре мужик и полетел, ошалелый от этого мига удачи; вдруг стремительно стал падать — земля помчалась на него; не видя его, мы ощутили удар благодаря внезапной — встык — смене плана: лежащая в траве лошадь, задрав, словно в конвульсии, копыта, перевернулась с боку на бок.

Человек на воздушном шаре.
Земля помчалась навстречу ему.
Распластанная лошадь.

Разумеется, всякие сравнения условны, а потому мы были бы неправы, сведя такого рода построения исключительно к принципу стихотворного жанра хокку.

В немом кино, например, такого рода сопоставления использовал Довженко для передачи одновременного действия. В фильме «Земля» кулак стреляет в Василя, и для того, чтобы создать впечатление выстрела, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром, параллельным,— где-то в поле кони испуганно подняли головы,— а потом снова следует возвращение к месту убийства. Неудивительно, что в контексте размышлений о «поэтическом кино» именно эту сцену называет Тарковский. Удивительно другое — то, к какому неожиданному выводу при-

---

[6] См. Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 285.
[7] Японская поэзия, М., 1954, с. 145, 149.
[8] Тарковский А. Запечатленное время, с. 86.

ходит он, изложив эту немую сцену, построенную на параллельном действии. «Когда же кинематограф стал звуковым,— заключает Тарковский, — надобность в такого рода монтаже отпала». Почему же отпала, если сам автор в своих картинах то и дело прибегает именно к такого рода монтажу? Довженковские кони, поднявшие головы, были для зрителя опосредованной передачей раздавшегося выстрела в такой же степени, в какой в «Андрее Рублеве» лошадь, перевернувшаяся с боку на бок, косвенно выражала удар о землю летевшего сверху человека.

И там и здесь удар, принесший смерть, показан косвенно.

Есть противоречия у Тарковского не только в анализе данного примера, но и в общем рассуждении о «поэтическом кино». Если вначале он даже само понятие такое отрицает (поскольку «поэтическое кино», по его мнению, в своих образах отделяется от фактической конкретности реальной жизни, рождает символы, аллегории, что грозит кинематографу отдалиться от самого себя), то в дальнейшем, оттолкнувшись от стихотворной природы хокку, обнаруживает в ней принцип, близкий к истине кинематографа, и теперь уже считает, что поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью, что это настоящий путь кинематографической поэзии; кинообраз в ней возникает в результате наблюдения над фактом, протекающим во времени.

Так в пределах одной статьи концепция ликвидации образа материалом и документом обернулась созданием образа материалом и документом [9].

Противоречия теории таятся так или иначе в практике.

Сказанное о статье «Запечатленное время» со всей наглядностью проявляется в фильме «Зеркало», хотя статья была написана за добрый десяток лет до его постановки. Поэтическое строение «Зеркала» очевидно, оно выражает сокровенные идеи художника, в то же время именно в нем появляются те самые символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, в которых, по мнению Тарковского, как раз и таится опасность, опасность для кинематографа отдалиться от самого себя.

Н. Зоркая справедливо заметила, что в «Зеркале» режиссеру не удалось избежать соблазна символизма и герметичности [10].

Критик не выискивает слабости и противоречия фильма, она наталкивается на них с неизбежной необходимостью, анализируя достоинства произведения. У истинного художника и недостатки сущностны, ибо они есть продолжение его достоинств. И это бросается в глаза именно в «Зеркале», где История и судьба человека оказываются в сложнейших переплетениях. Но, видя их взаимное отражение друг в друге, мы временами теряем представление, что реально, а что есть именно отражение, то есть как бы оказываемся в положении посетителя аттракциона — комнаты, где стены уставлены зеркалами, и, окруженный собственными изображениями, зритель уже не помнит, откуда вошел и каким путем может вернуться.

«Сталкер» в этом отношении смотрится с чувством облегчения. Тарковский одним ударом освобождает себя от мучительной необходимости поисков переходов из реальности в фантастический мир сознания. Действие картины, как мы уже отметили, целиком происходит в сфере нереальной, вымышленной, то есть в сфере сознания. Именно в научной фантастике манера режиссера получает свое крайнее выражение: освобожденный от привычных форм бытия, человек предстает в своей изначальной сути, которая исследуется почти с научной достоверностью. Фантастика, благодаря своей познавательной силе, становится своеобразным мостом между наукой и искусством. Наука и искусство сближаются не только в предмете, но и в методе познания. Мышление такого рода в современном кино все чаще выражается в форме притчи, в которой по-своему проявляются и чувственность, и социальность.

---

[9] О подобном явлении применительно к кино 20-х годов мы писали («Искусство кино», 1983, № 1).

[10] См.: Зоркая Н. Заметки к портрету Андрея Тарковского. — В кн.: Кинопанорама. Советское кино сегодня, вып. 2. М., 1977, с. 164—165.

«Сталкер» — как мы уже пытались определить жанр фильма — притча.

Тарковский мог бы, не задумываясь, сохранить в фильме эпиграф из Р. П. Уоррена к повести «Пикник на обочине»: «Ты должен делать добро из зла, потому что больше его не из чего делать». Было бы ошибочно притчевую формулу трактовать буквально — зло может само по себе превратиться в добро. Добро возникает в результате преодоления зла.

Тема преодоления становится драматической и философской, как только выясняется цена его.

Философская суть «Иванова детства», как трагедии, подчеркнем еще раз, в том, что мальчик, вынужденный мстить, исступленно приспосабливает себя для войны, но теперь он уже не мог бы жить в нормальных условиях. В историческом фильме «Андрей Рублев» вновь ставится проблема цены прогресса. Если в «Ивановом детстве» историческое зло — фашизм, то здесь оно — татарское нашествие и антинародная политика собственных князей, под игом которых стонет Русь; если в «Ивановом детстве» как преодоление зла возникает поверженный рейхстаг, то в «Рублеве» поэтическая свобода и красота икон возникает из несвободы, одиночества и униженности инока Рублева, осознавшего свое предназначение.

В «Зеркале» показано зло догматизма, которое вселяет страх в героиню и причиняет ей страдания; в мировом масштабе зло олицетворяется в атомном грибе над Хиросимой.

Тема Хиросимы возникает в «Солярисе» прямо и косвенно. Основная мысль фильма — трагедия непонимания. Астронавты пытаются получить знание об Океане, мыслящей субстанции, путем насилия над ним, и тот за это посылает на станцию «гостей» — материализацию мыслей и прегрешений участников экспедиции (так к Кельвину явилась его жена Хари, которая несколько лет назад после размолвки покончила жизнь самоубийством).

Могущество техники и нравственность человека оказываются в конфликте и в картине «Сталкер». Это картина-натюрморт, в которой изображен «пейзаж после битвы». Такой Зона не только видится (оператор Александр Княжинский), но и слышится (музыка Эдуарда Артемьева).

Впервые в картине Тарковского мы не видим олицетворения живой природы — лошади, ее заменила механическая дрезина (элемент натюрморта), на которой едут в Зону; обратно, заведенная, она помчится по рельсам одна, как напоминание о возможной свободе.

Сталкер ведет Писателя и Профессора в Зону, где есть место осуществления желаний, но чудом в картине оказывается человек: дочь Сталкера — страдание пробудило в ней высокий строй чувств и жажду жизни, — жена Сталкера, чей исповедальный монолог венчает картину.

В контексте современной социальной действительности картина выражает тревогу человечества за судьбу мира. Что же касается стилистических особенностей, то думается, что «Сталкер» завершает определенный и очень важный этап исканий Тарковского. В мире фантастики герои, подчиняясь законам гравитации, претерпевают перегрузки, приходится экономить кислород, уменьшается пространство действия (это мы видели и на станции Солярис, и в Зоне) за счет уменьшения глубины и отсутствия массовых сцен (тем и другим щедро пользовался режиссер в «Андрее Рублеве»). Притча-натюрморт как бы рисуется на полотне, почти все происходит на первом плане. Вернуться к глубине действия — значит вернуть героев на Землю. Может быть, как раз об этом будущая картина Тарковского, во всяком случае, названа она симптоматично — «Ностальгия».

●

Теперь коснемся особенностей стиля Василия Шукшина.

Все особенности Шукшина — писателя и кинематографиста — коренятся в направлении, которое получило определение «деревенская проза».

Это поразительно точное, на наш взгляд, определение периодически подвергается сомнению, поскольку как бы суживает смысл направления и чуть ли даже не искажает его

исторические корни, эстетическую природу и философскую направленность. Было даже пущено словечко «деревенщики», не очень лестное для писателей этого направления, поскольку само слово «деревенщики» придавало «деревенской прозе» негативный смысл.

Судьба определений художественных направлений переменчива. Иногда несовпадение понимания самого определения возбуждает столь длительные споры, что стороны не успевают добраться до истины самого направления, так и остающегося невыясненным в своем историческом назначении. Беспрецедентен в этом смысле конфликт между импрессионистической живописью и трактовкой ее в критике. На выяснение отношений между ними ушел... целый век [11].

Не только хулители импрессионизма, но и сторонники его упрощали смысл этого направления; абсолютизируя само понятие «импрессионизм» (от «впечатление»), они так или иначе сводили творчество этих художников к личностному самовыявлению, то есть к субъективизму. Узко трактуя определение, сводя его к приему, они отказывали направлению в социальной значимости.

Определение того или иного направления возникает в зачатке его, когда само направление еще не выяснено вполне. Есть причины, почему в одних случаях направление определяется приемом («импрессионизм»), в других, как, например, в данном случае,— темой («деревенская проза»). Определение всегда у́же самого направления, оно полемически заострено и отличается от самого направления в той же мере, в какой явление отличается от его сущности. Когда споры сосредоточиваются вокруг явления, сущность остается невыясненной. Сущность и явление никогда не совпадают, заметил Маркс и добавил: если бы они совпадали, наука была бы не нужна.

Не берусь судить о том, кто первым произнес: «деревенская проза». Уверен, ему будет принадлежать честь точного определения творчества таких писателей, как Астафьев, Абрамов, Белов, Распутин, без сомнения к ним относится и Василий Шукшин, в чем легко убедиться, прочтя его прижизненный сборник «Беседы при ясной луне». Еще более точное представление об этом дают появившиеся в свет уже посмертно избранные произведения в двух томах. В этом издании он представлен не только как рассказчик; здесь опубликован его лучший сценарий «Калина красная», а также два написанных им романа — «Любавины» и «Я пришел дать вам волю». Если при этом вспомнить, что Шукшин еще и пьесы писал, а также не забыть о многочисленных инсценировках его произведений, то с полным основанием можно заключить:

деревенская проза, во-первых, не обязательно п р о з а, это, как видим в данном случае, и сценарии, и пьесы, то есть, если взять шире, и кино, и театр;

во-вторых, деревенская проза — не только д е р е в е н с к а я: Шукшин пишет не только о сельских жителях, действие у него происходит и в городе, а в его историческом романе «Я пришел дать вам волю» в события вовлечены все социальные слои тогдашнего общества — и его «верх», и его «низ».

Деревенская проза не сводится к теме или же к материалу.

Шолохов писал о крестьянстве и в «Тихом Доне», и в «Поднятой целине», большинство героев его романа «Они сражались за Родину» тоже крестьяне, хотя одеты они в красноармейскую форму, и воюют они в местах, где пахали и сеяли, ибо так выбирает для них место действия автор. Тема земли остается и в военной прозе Шолохова, но мы не относим его творчество к «деревенской прозе».

Три романа Шолохова отразили революцию, коллективизацию, войну.

«Деревенская проза», как направление, связана с сугубо современной проблематикой. Как справедливо заметил на VII съезде советских писателей Ч. Айтматов, она была «вызвана в литературе жизненной необходимостью откликнуться на драматические события, переживаемые послевоенной деревней, необходимостью сохранить и, более того, восстановить в новом качестве, в новых истори-

[11] Этот вопрос, имеющий методологическое значение для искусствознания в целом, тщательно выясняется в книге Оскара Рейтерсверда «Импрессионисты перед публикой и критикой». (М., 1974).

ческих условиях те духовные, нравственные, этические, трудовые традиции и ценности, которые подверглись испытанию временем» [12].

Деревенская проза, как сейсмограф, отразила сдвиги, происшедшие в эпоху НТР. И если наука показала научно-технический смысл этой революции, то литература и искусство — ее социальный и нравственный драматизм.

«Деревенская проза» показала НТР как историческую драму.

И дело не только в том, что писатели этого направления остро ощутили опасность отрыва человека от природы, они сказали новое слово о природе самого человека, его нравственных исканиях в момент перехода в новое социальное бытие.

Направление это не было неким готовым явлением, к которому примыкали один за другим писатели. Само направление формировалось, осознавало себя по мере появления в литературе каждого из них. И если мы говорим, что особенности Шукшина коренятся в «деревенской прозе», то можем с не меньшим основанием сказать и обратное: жизнь Шукшина, его творчество делают нам понятнее природу «деревенской прозы».

Один существенный факт: Шукшин поехал учиться в Москву на деньги, вырученные матерью от продажи коровы.

Такие моменты не проходят бесследно в творчестве.

Это мы уже знали по Есенину:

О, родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз.

В восприятии природы и животных Есенин и Шукшин совпадают удивительно. Сопоставьте стихотворение «Дряхлая, выпали зубы...» и эпизод спасения от гибели стада в рассказе «Земляки» — они подсказаны одним и тем же переживанием.

Художники близки по щемяще-нежному ощущению природы.

Совпадения здесь поразительны:

«Предрассветное. Синее. Раннее...» — это у Есенина.

«Предрассветно-тихое, нежное» — это у Шукшина.

В том же рассказе «Земляки» пейзаж может показаться переложением в прозу есенинского стихотворения «Голубень».

И у Шукшина, и у Есенина пейзажи — далеки от идиллии, в пейзажах у них живет чувство родины, они передают трагичность красоты природы, которая оказывается как бы в опасности.

По существу, они совпадают в главных мотивах творчества, они драматически воспринимают разрыв с прошлым, в этом контексте у каждого из них возникает и личная, интимная тема, и тема историческая. В произведениях каждого возникает образ матери и чувство вины художника перед нею. С одной и той же целью они обращаются к истории и избирают в ней в качестве героя людей одного и того же типа. Разина — Шукшин, Пугачева — Есенин. Вожди крестьянских революций наделены у них мятущимся сознанием, люди богатырского духа, они жаждут возмездия за страдания народа, но их стихийным действиям предопределена трагическая развязка. Жанр задуманного фильма о Разине Шукшин определил как трагедию, разинскую тему он нащупывал и в современных характерах. Конечно, Разин в быту трагикомичен, как, например, герой рассказа «Материнское сердце» Витька Борзёнков. Витька продал в райцентре на 150 рублей сала, деньги ему нужны были позарез, он собирался жениться. Но Витьку коварно обманули случайные женщины, они опоили его, одурманили, и он пришел в себя где-то под забором без копейки в кармане. И Витька пошел в наступление на городок, в котором оказался. Он ввязывается в драку с целой компанией, а потом чуть не убивает милиционера. Конечно, гнев Витьки был справедлив, но поступки несуразны. Больше всего страдает мать Витьки, так трудно выходившая его, маленького, в тяжелые годы войны. Хотя герой рассказа трагикомичен, он не терпит в наших глазах морального ущерба. Шукшин так описывает его состояние: Витька «накопил столько злобы на городских прохиндеев, так их возненавидел, па-

[12] «Литературная газета», 1981, 8 июля.

разитов, что даже боль в голове поунялась, и наступила свирепая ясность, и родилась в груди большая мстительная сила»[13]. Так возникает тема возмездия героя, которая завершается возмездием герою, и снова о Витьке сказано то, что писатель мог бы сказать и о Разине: «Что он собирался сделать, он не знал, знал только, что добром все это не кончится»[14].

Нетрудно заметить, сколь различно выходят к своему историческому герою Есенин и Шукшин.

Есенин и в исторической драме остается поэтом, его «Пугачев» написан в стихах, перед нами драматическая поэма.

Шукшин создает кинотрагедию, замешанную на мотивах его рассказов, в которых он выступает отнюдь не только как лирик. Его рассказы не назовешь стихотворениями в прозе. Потому что в них наравне с лирикой присутствует другое, противоположное лирике начало — ирония. Шукшин ироничен и в описании людей, к которым расположен, и в описании тех, кого презирает, теперь только ирония становится саркастической.

Ирония Шукшина придает многим его рассказам характер фельетона, жанра, так талантливо взращенного в нашей литературе Михаилом Зощенко.

Зощенко для рассказа достаточно было случая, он не заострял его до степени типического, он его рассказывал как анекдот, ему нужен был не сюжет, а характер, поэтому он так часто в качестве рассказчика выставлял самого персонажа, чтобы тот сам раскрылся перед нами сполна.

Этим приемом Шукшин пользуется не только в рассказе, но и в действии, то есть в фильме.

О подходе его к рассказу есть у него программная статья, она так и называется — «Как я понимаю рассказ». В ней мы читаем: «...Придумывать рассказ трудно. И, главное, не надо»[15].

И там же: «Человеческие дела должны быть в центре внимания рассказа. Это не роман — места мало, времени мало, читают на ходу. Кроме того, дела человеческие за столом не выдумаешь. А уж когда они попадают наконец на стол в качестве материала, тут надо, наверное, укрепиться мужеством и изгонять все, что отвлекало бы внимание читателя от сущности. Дела же человеческие, когда они не выдуманы, вечно в движении, в неуловимом вечном обновлении. И, стало быть, тот рассказ хорош, который чудом сохранил это движение, не умертвил жизни, а как бы «пересадил» ее, не повредив, в наше человеческое сознание»[16].

Шукшин «пересадил» в наше сознание человеческие характеры, которые раньше до него литературу не интересовали, а если они и встречались, то лишь на втором плане, как фон действия привычных литературных героев. С характерами пришли не описанные еще никем случаи из жизни. Подобно художнику Федотову, который, по его собственным словам, собирал сюжеты для своих картин по городу, Шукшин не ездил в творческие командировки для сбора материала, он создавал свои произведения из окружающей его жизни. Он ей доверился, и она награждала столь обильным материалом, что он едва успевал фиксировать то и дело внезапно открывавшиеся перед ним моменты, так обнаженно сокровенные, неповторимые и готовые, что, казалось, не было нужды в их домысливании с целью литературной интерпретации. Вот и думалось сначала, что каждый рассказ его — дневниковая запись, словно моментальная фотография с натуры. Шукшин ожидал такого рода претензий и, как бы полемизируя с предполагаемым оппонентом, писал:

«Ну а вывод авторский? А отношение? А стиль автора? А никто и не покушается ни на вывод, ни на смысл, ни на стиль. Попробуйте без всякого отношения пересказать любую историю — не выйдет. А выйдет без отношения, так это тоже будет отношение, и этому тоже найдется какое-нибудь определение, какой-нибудь «равнодушный реализм».

[13] Шукшин В. Избр. произв. в 2-х т., т. 1. М., 1976, с. 147.
[14] Там же.
[15] Шукшин В. Вопросы самому себе. М., 1981, с. 116.
[16] Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 117.

Ведь известно, что даже два фотографа не могут запечатлеть один и тот же предмет одинаково, не говоря уже о писателе, у которого в распоряжении все средства жизни»[17].

Мысль эта высказана не только для защиты от определенного упрека, она постоянно занимала Шукшина, она была его убеждением, сутью его метода. Следует ли удивляться, что он, словно перепроверяя себя, то и дело возвращается к ней в своих дневниках?

«Сюжет? Это — характер, — читаем мы там. — Будет одна и та же ситуация, но будут действовать два разных человека, будут два разных рассказа — один про одно, второй — совсем-совсем про другое»[18].

Итак, нужен случай, который «пересаживает» в литературу автор, чтоб не «повредить», он передает его без привычных экспозиции и развязки; характер становится сюжетом — раскрытием самого характера. Писатель каждый раз принимает личину персонажа, пользуется его лексикой и психологической фактурой.

Этот принцип рассказа от первого лица Шукшин блистательно осуществляет и в фильме.

Незадолго до смерти он замечает с грустью: всего-то и сделано в жизни — это четыре книжки и два фильма.

Почему два?

Он имеет в виду «Печки-лавочки» и «Калину красную», где сам играл.

Иван Расторгуев и Егор Прокудин — объективные персонажи, и в то же время это сам автор. Автора и героя разделить невозможно, но в то же время было бы ошибочным считать их одним и тем же лицом.

В строе рассказов, как и в речи персонажей, сходятся две языковые культуры — народная и простонародная. Их так же невозможно противопоставить, как невозможно не заметить их различия.

Шукшин создавал маленькие трагедии о том, что на первый взгляд смешно. Это не значит, что он комедии рядил в одежды драмы, то есть в процессе рассказа производил как бы подмену жанра. У него комедийная ситуация оборачивается в трагедию самосильно, он показал, что между трагедией и комедией нет границы. Очевидной границы. В этих превращениях — тайна человеческого существования, на разгадывание ее Шукшин потратил жизнь.

Разгадывая своего героя, Шукшин постигает и самого себя.

В одном интервью Шукшин сказал, что он напоминает себе человека, который как бы находится между берегом и лодкой: одна нога в лодке, другая на берегу. Неудобная позиция — не правда ли? В свое время один из критиков использовал это откровенное признание Шукшина против него же, как свидетельство «неустойчивой» позиции художника. Однако вдумаемся, что в действительности означает это признание художника, умевшего иронизировать не только над своим героем, но и над самим собой? Что означает «берег» и что означает «лодка»? Лодка — это как бы все прошлое художника, его юность, отчий дом, природа, река, луга, тяжелый и неповторимый в своей поэтичности крестьянский труд, это незабываемые запахи покоса или дыма сжигаемой где-то ботвы[19] — словом, все то, что стало арсеналом его творчества.

Противоположные жизненные и поэтические стихии в творчестве Шукшина (лирика и ирония, доходящая до сатиры, комедия и драма, возвышающаяся до трагедии) не пребывают отдельно, рядом друг с другом, они существуют в неповторимом единстве, проявляются друг через друга, образуют стиль.

Черты несовместимые, которыми обычно наделяются разные, даже противоположные характеры, Шукшин придает одному человеку. Именно таким предстает перед нами Егор Прокудин в «Калине красной». Как неистребимо в этом бывшем уголовнике чувство справедливости и как в то же время он умеет приврать, каким жестоким и грубым его за-

[17] Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 117.
[18] Там же, с. 116—117.

[19] Ощущение дыма сжигаемой в огороде ботвы возникает у него в рассказах неоднократно, и это характерно для его стиля: «низкое», бытовое, связанное с повседневным трудом приобретает значение «высокого» и воспринимается теперь издалека ностальгически — как «дым отечества».

ставляют быть обстоятельства и с какой в то же время трогательной, почти донкихотской беззаветностью он преклоняется перед своей «заочницей» Любой; клоуном он выглядит, когда в замшевой кепочке и с ревущим магнитофоном появляется на миру после тюрьмы, и сколько сострадания вызывает в нас, когда после свидания с матерью уходит из родного дома, бросается на землю в отчаянии. Казалось бы, все это несоединимо в одном человеке, однако Прокудин — цельный, живой характер, в нем сходятся черты, подсмотренные в гуще народной жизни, бесконечно многообразной и противоречивой в своем человеческом выражении. Так поворачивает своего героя Шукшин: то драма перед нами, то фарс, то лирическая исповедь (встреча героя с березами), то действие прорывается к трагедии, на высокой ноте и закончившись, когда герой, пытавшийся перейти в новое общественное бытие, гибнет.

По первоначальному замыслу Егор Прокудин кончал жизнь самоубийством. Было ли это более смелым решением? Вряд ли. В окончательном варианте финал более глубок. Егора убивают уголовники, от которых он ушел, которых он «предал». «Предательство» это — его просветление. Эти люди считали себя свободными, свобода их была неистинной, он понял это, и они убивают его.

Момент этот приобретает значение роковой развязки, потому что Егор не пытался избежать расправы. Такой способ развязки — уже в ином, историческом масштабе — присутствует в сценарии и в романе Шукшина о Разине. Вот что терзало Разина, когда он склонял своих соратников к восстанию, когда с неслыханной дерзостью повел против бояр и царя тысячи и тысячи униженных крестьян, поверивших в удалого атамана: «А может быть, я ответа опасаюсь за ихние жизни?.. Может, это и страшит-то? Заведу как в темный лес... Соблазнить-то легко... А как польется потом кровушка, как взвоют да как кинутся жалеть да печалиться, что соблазнились... И все потом на одну голову, на мою... Вот горе-то! Никуда ведь не убежишь потом от этого горя, не скроешься, как Фролка в кустах. До и захочешь ли скрываться? Сам не захочешь» [20].

Для Степана Разина, как и для Егора Прокудина, кончить жизнь самоубийством — значит «бежать», «скрыться». Ни тот, ни другой на это не способны. Трагическое понимание неизбежной гибели не позволяло им искать собственного спасения. Им суждено было возвыситься над теми, кто их казнил.

Удивительно, как совпадают в причинах своих терзаний герои Шукшина — современный и исторический.

Разина, жившего в XVII веке, Шукшин начал чувствовать как живого, как только осознал мотивы его поступков не только в историческом, но в чисто человеческом, то есть конкретно-психологическом смысле. Разин исторически правдив, потому что он не знает о себе то, что знаем мы теперь о нем. Мудрые слова на сей счет высказал, как предостережение молодому прозаику, Алексей Толстой: если вы пишете о Степане Разине, вы должны знать о первоначальном накоплении, Разин же не должен этого знать, тем более об этом говорить.

Это не снижает величия Разина. Он сделал то, что не могло не быть сделано. Он выразил чувства сотен тысяч, миллионов доведенных до отчаяния крестьян. Разинщина пробуждала национальное самосознание. Через судьбу Разина Шукшин постигает эпоху, когда «завязывался русский характер» (снова прибегнем к выражению автора «Петра I»).

«Я пришел дать вам волю» — кинематографический роман, и дело не только в том, что он вырос из сценария, который был написан раньше. Перед нами проза писателя, который был также режиссером и актером. Роман не надо экранизировать, эта проза — сцены, которые можно играть. Шукшин как бы сначала разыгрывает, то есть переживает актерски, а потом записывает.

Шукшин намерен был сам играть Разина, и он не представлял себе, что иначе может состояться картина, как не состоялась бы

---

[20] Шукшин В. Избр. произв. в 2-х т., т. 2, с. 428—429.

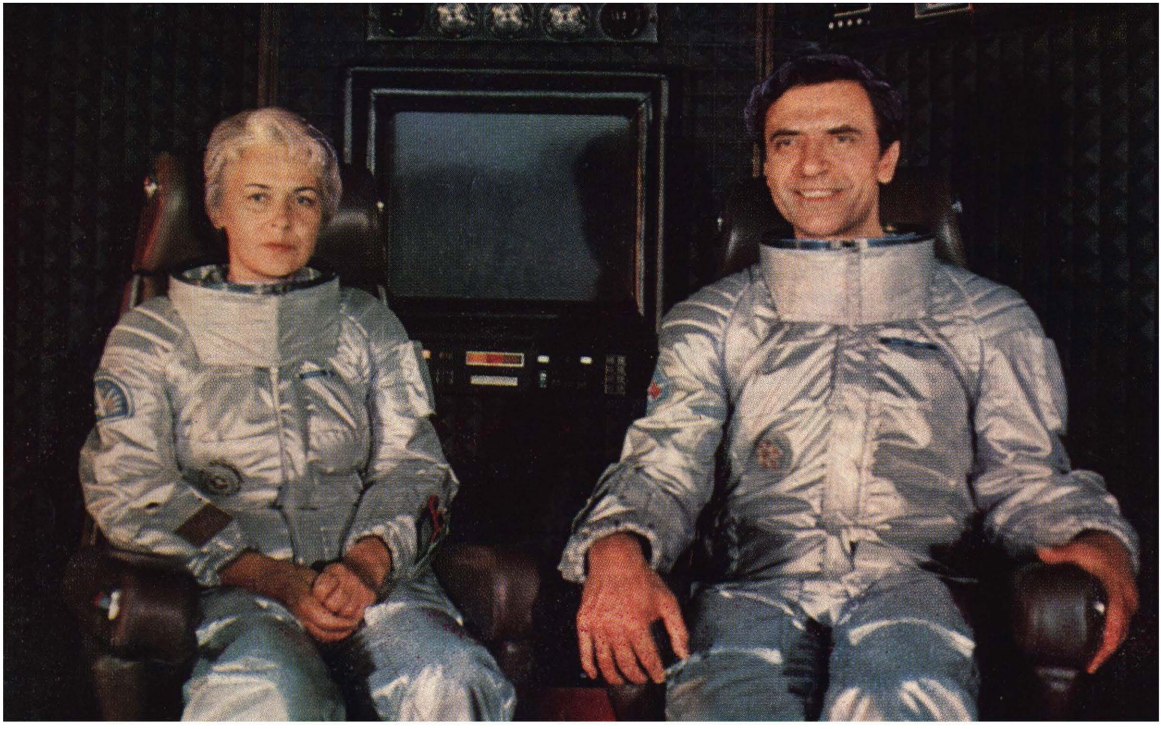
ПОЗДРАВЛЯЕМ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ — ЛАУРЕАТОВ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ СССР

Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР 1982 года в области литературы, искусства и архитектуры»

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии 1982 года:

...**Велтистову** Евгению Серафимовичу, автору сценария, **Бромбергу** Константину Леонидовичу, режиссеру, **Апрятину** Константину Викторовичу, **Полынникову** Александру Николаевичу — операторам, **Лыкову** Владимиру Михайловичу, художнику, **Крылатову** Евгению Павловичу, композитору, — за телевизионный художественный фильм «Приключения Электроника» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

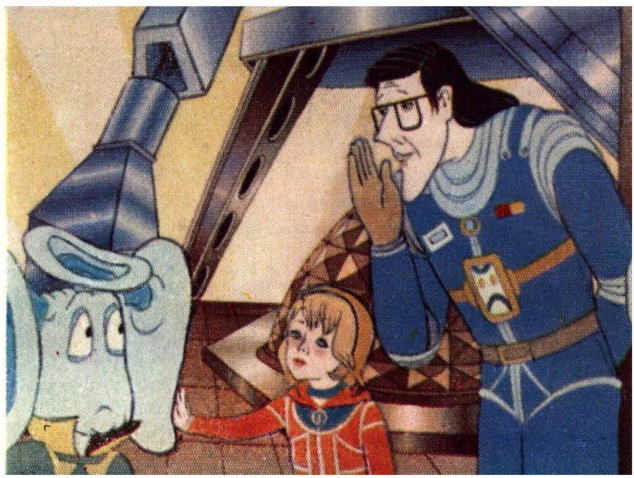
«Приключения Электроника»



«Через тернии к звездам»

...**Викторову** Ричарду Николаевичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, **Рыбину** Александру Георгиевичу, оператору, **Загорскому** Константину Ивановичу, художнику; **Качанову** Роману Абелевичу, народному артисту РСФСР, режиссеру мультипликации, **Орловой** Наталье Вячеславовне, художнику мультипликации; **Булычеву** Киру (Можейко Игорю Всеволодовичу), доктору исторических наук, автору сценариев, — за художественный фильм «Через тернии к звездам» и мультипликационный фильм «Тайна третьей планеты» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

«Тайна третьей планеты»

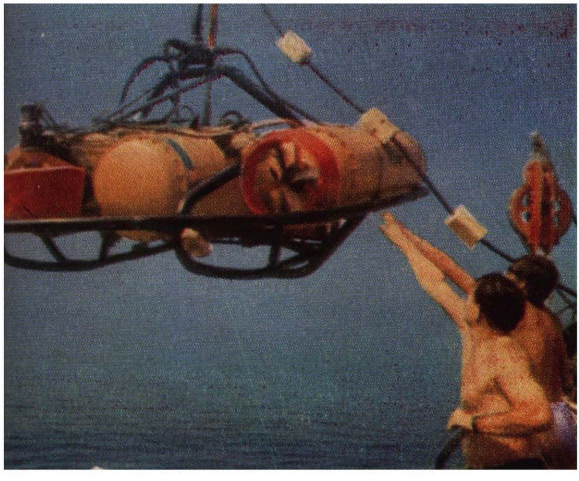


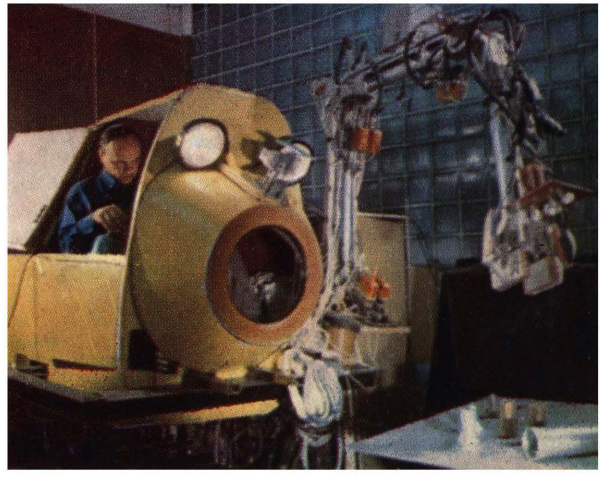
...**Зубкову** Георгию Ивановичу, заслуженному работнику культуры РСФСР, автору сценариев и ведущему телепередач, — за телевизионный документальный фильм «Париж. Почему Маяковский?..» и телепередачи «Парижские вечера», «СССР — Франция: маршрутами дружбы и сотрудничества».

«Париж. Почему Маяковский?..»

...**Игнатьеву** Михаилу Борисовичу, доктору технических наук, **Клаузу** Леониду Павловичу, кандидату технических наук, — авторам сценария, **Волкову** Леониду Михайловичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, **Голубеву** Евгению Михайловичу, оператору, — за научно-популярный фильм «Человек и робот».

«Человек и робот»





...**Озерову** Юрию Николаевичу, народному артисту СССР, **Рычкову** Борису Николаевичу, народному артисту РСФСР, — авторам сценария и режиссерам, **Олоновскому** Николаю Владимировичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, **Максимову Льву** Алексеевичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, — операторам, **Хитруку** Федору Савельевичу, народному артисту РСФСР, режиссеру мультипликации, **Пахмутовой** Александре Николаевне, народной артистке РСФСР, композитору, **Добронравову** Николаю Николаевичу, автору текста фильма и текста песен, **Озерову** Николаю Николаевичу, народному артисту РСФСР, автору текста фильма и комментатору, — за художественно-публицистический фильм «О спорт, ты — мир!».

«О спорт, ты — мир!»

«Калина красная», не сыграй он сам Егора Прокудина.

Будь Шукшин живописцем, он бы для исполнения портретов Разина и Прокудина брал бы одного и того же натурщика. Собственно, так оно и есть: коль скоро он считал возможным играть того и другого, значит, он на себя примерял обоих, то есть из своей актерской натуры формировал и тот, и другой образ (вспомним: на заре кино, когда учились называть вещи своими именами, киноактер в мастерской Кулешова назывался натурщиком).

Характерен в этом плане еще один момент: натуру, которую выбрал Шукшин для съемок фильма о Разине (городок Белозерск и его окрестности), режиссер использует потом для съемок «Калины красной».

Вспоминаю разговор с Шукшиным после премьеры этой картины:

— Василий Макарович, не гуляет ли ветер Разина в «Калине красной»?

— Да. Фильм о Разине будет продолжением темы.

Теперь уже ясно, что скорее следовало бы сказать наоборот: «Калина красная» — продолжение разинской темы, коль скоро «Разин» был раньше задуман и написан.

И все-таки от того, что было раньше, а что потом, суть дела не меняется, и это только говорит об устойчивости творческих пристрастий художника, независимых от того, какой замысел по условиям производства он вынужден был раньше исполнить — исторический или современный.

Когда мы отдаем предпочтение современной теме перед исторической, не следует забывать, что современная тема мелка, если не имеет исторических корней, если завтра она сама не способна стать по отношению к грядущим дням исторической.

Концепцию Разина Шукшин выработал в соответствии со своим пониманием современного мира. Прокудин им трактован как исторический характер. Здесь обнаруживается шукшинская тема.

В записной книжке он сам ее называет, формулируя, словно двустрочное стихотворение:

«Не теперь, нет.

Важно прорваться в будущую Россию»[21].

В судьбах людей, в их драмах Шукшин показал цену, какую приходится платить за этот прорыв в будущее.

А что означают слова «не теперь, нет»?

Теперь, сегодня — момент между прошлым и будущим. Шукшин не абсолютизирует их. Его персонаж всегда оказывается с этим моментом в конфликте, и не потому, что он его высокомерно не принимает, а потому, что момент этот должен быть преодолен, отчего может измениться и судьба самого человека. Между человеком и ситуацией как бы нарушено равновесие. Вот это неустойчивое противоречие создает прекрасную подвижность в произведениях Шукшина, суть трагикомизма большинства его характеров. Трагикомедия как плащ из двойной ткани — верх может оказаться низом, низ — верхом. Ситуации Шукшина могут иметь выход в обе стороны — в прошлое и будущее. Его произведения — историко-культурное явление, они дают возможность понять, как сходятся в национальном характере прошлое и настоящее. Как легко от Егора Прокудина Шукшин перешел к Разину; с другой стороны, его герой легко приживается (теперь уже в образе красноармейца Лопахина) в эпопее о Великой Отечественной войне «Они сражались за Родину», и хотя Шукшин выступает здесь лишь как актер, он определяет лейтмотив картины, обнаруживая и свою тему, и способ ее выражения[22].

Читатель, вероятно, заметил, что когда речь шла об Эйзенштейне и Довженко, не требовалось усилий, чтобы обнаружить между ними точки соприкосновения. Их пути пересекаются со всей очевидностью: стоит, хотя бы мысленно, поставить их рядом, как они тотчас вступают в диалог, в одном случае проявляя согласие, в другом — существенные различия. Дело только в том, что существенные различия между ними не доходят до противопо-

[21] Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 248.

[22] Фрагмент статьи — размышления о взаимосвязях Шукшина с традициями русской литературы — был опубликован в журнале «Вопросы литературы», 1982, № 9; теперь статья печатается полностью.

ложности, картины, которые создавали Эйзенштейн и Довженко, относятся к одному и тому же роду — к эпосу, они опирались на один и тот же художественный принцип, по-разному его используя.

Тарковский и Шукшин пользуются разными принципами изображения.

Тарковского интересуют законы бытия, структура его картин опирается на внутренний монолог.

Шукшин изображает случаи, частности, его жанр — физиологический очерк (мы возвращаемся к литературоведческому термину прошлого века, как нельзя лучше, на наш взгляд, объясняющему сегодня связь важных явлений литературы и искусства с конкретной социологией).

Шукшина интересуют характеры.

Тарковского — типы.

Это не значит, что одного интересовали только типы, другого только характеры. Мы говорим о доминанте, ви́дении предмета, о способе превращать конкретное в образ.

Например, фильм о войне Шукшин представлял себе так. Действие происходит один день, конечно, в его родном селе, день этот — 9 мая. Человек из сельсовета встает на табуретку и читает фамилии погибших. Это что-то около трехсот человек. И вот, пока читаются эти фамилии, люди, которые знали этих погибших, родственники стоят и вспоминают. Кто-то тихо плачет, кто-то грустно молчит. При этом он считал нужным «подсмотреть глаза этих людей, не тревожа их, ничем их не смущая, не обрушивая попутно лавину ретроспекций... Разве что, может быть, параллельно монтируя, показать класс в школе, где учитель вызывает детей с теми же фамилиями — внуков погибших...» [23]. Там же заметил о фильме существенное: «Не знаю, каким он будет, игровым или документальным».

Стоит обратить внимание на три момента:

Россия предстает в пространстве села;

исключен прием ретроспекции как не соответствующий ви́дению автора и настроению персонажей;

фильм мог быть разыгран с помощью актеров, а можно было с помощью хроники снять реальных жителей, но для этого 9 мая надо было бы снимать именно 9 мая, когда в шукшинском селе Сростки на Катуни действительно таким образом поминают погибших односельчан.

В фильме «Иваново детство» ретроспекции были обязательным условием постановки. В картине сталкивались две реальности: довоенный мир Ивана и жестокая реальность войны; мир был отвоеван дорогой ценой, и это показано именно на судьбе мальчика, для которого время оказалось необратимым.

И тот и другой замыслы в равной степени передают трагизм войны, и было бы предвзято утверждать, что какой-либо из этих способов более современен.

Искусство нуждается, чтобы в нем имели возможность проявить себя и тот и другой принципы, причем проявить себя одновременно, благодаря чему они и при всей противоположности своей не отчуждаются, а взаимодействуют и даже питают друг друга.

Философский центр «Андрея Рублева» — эпизод отливки колокола. Он занимает две части, это очерк, повторим определения — физиологический очерк. В первом романе Шукшина «Любавины» в аналогичной, тоже массовой, сцене подробно описан труд кузнеца, который наблюдают односельчане. Роман состоит из цепи новелл-рассказов. Такая форма современна, однако некоторым критикам показалось, что Шукшин — прирожденный рассказчик и что роман — не его масштаб. Тогда же, помнится, Е. Громов, возражая им, справедливо заметил, что каждый из полнометражных фильмов Шукшина — это роман. В самом деле: не поставив сценарий «Я пришел дать вам волю», Шукшин развернул его в роман.

Рассказы Шукшина рвутся в большую форму. В фильме «Печки-лавочки» гуляет ветер эпического произведения, и не только потому, что в фильме использован прием романа-путешествия (впервые покинув родное село, главные персонажи видят мир в разных измерениях). Принципиален в этом смысле финал картины: после панорамы крымского пля-

[23] Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 190.

жа, где отдыхал тракторист Иван Расторгуев с женой, мы видим его босиком на краю вспаханного поля, кадр снят так, что конец поля кажется концом земли, герой, глядя в камеру, словно в прямом телевизионном репортаже, обращается к зрителям: «Все, ребята, конец». Слова эти — и конец перекура, и конец фильма, в котором мы ощутили планетарность происходящего на этом поле, перепаханном человеком.

Могут сказать, что этот кадр не принципиален для картины, что он возник случайно, коль скоро сцены такой не было в сценарии. И тем не менее это было продуманное, выношенное решение режиссера, о чем говорит и первый вариант картины — он начинался с такой сцены: заядлый спорщик Иван Расторгуев со стаканом водки на запрокинутой голове шел посредине улицы на глазах односельчан, улица поднималась вверх, и в конце ее Расторгуев оказывался как бы на конце земли. Начало такое не сохранилось, и, может быть, это даже хорошо, поскольку неожиданнее теперь возникает аналогичный ракурс в финале, но в плане нашего разговора вспомнить о нем стоит.

Готовясь к постановке фильма о Разине, Шукшин, углубляясь в материал, закономерно шел от романтического восприятия удалого крестьянского атамана к трезвому, может быть, даже жестокому анализу этой трагической фигуры в истории русского освободительного движения. Перед режиссером усложнялись постановочные задачи. Он все больше думал о пластике фильма, и не случайно, идя по следам разинского похода с целью изучения материала и выбора натуры, не расставался с оператором А. Заболоцким и художником П. Пашкевичем. «Если в картинах «Печки-лавочки» и «Калина красная» принципом режиссера было: главное в драматургии — слово, в кадре — фигура актера, то теперь, — свидетельствует Заболоцкий, — масштаб изображения требовал большей экспрессии, современных приемов контрапункта в изображении героя и среды» [24]. Об этом говорил и сам Шукшин. «Подробность», к которой он раньше тяготел, теперь «немыслима на большом отрезке времени», а потому «будущий фильм будет стремиться укрупнять и уплотнять время» [25].

В сценарии и романе наряду со сценами, объективно происходящими, внезапно возникают сцены как внутреннее ви́дение героя: так, например, во время болезни Разин видит то, что было раньше, или то, к чему он стремился, но что не осуществилось.

Приемы интроспекции, в которых не нуждался прежде Шукшин и против которых даже возражал, теперь оказались не только возможными, но и необходимыми, многие события возникали как бы переработанными сознанием героя, причины и следствия могли меняться местами, здесь была задача не только уплотнять время и пространство, но и показать диалектику мышления Разина.

В произведении о Разине Шукшин ломал традиционный для себя сюжет, Тарковский, как мы видели, не представлявший себе «Иванова детства» без ретроспекций, пришел к линейному сюжету в «Сталкере».

В подходе к историческому фильму проявляется духовная близость Тарковского и Шукшина. И в историческом фильме обнаруживается понимание роли народа. Оба решали историческую тему в жанре трагедии, у каждого герой осознавал свое предназначение в соотнесении с судьбой народа.

Именно здесь обнаруживается взаимосвязь современного советского кино с нашей киноклассикой. Основоположники нашего кино живут в современном мире не только своими картинами, но и идеями, которые сами не успели осуществить. Довженковские замыслы картин «Антарктида» и «В глубинах космоса», как и эйзенштейновские «Перекоп» и «Ферганский канал», не устарели, но сегодня они могут быть осуществлены уже в других формах. А это значит — с пониманием современной структуры мира.

Классика вечно жива, но неповторима.

Идея о возрастающей роли искусства и ли-

[24] Из беседы автора с А. Заболоцким, состоявшейся 9 ноября 1982 года.

[25] Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 190.

тературы — не временный тезис. Коллизии, которые изобразили классики, глобальны, в историческом плане они разрешены и осмыслены. Новизна противоречий современного общества поразительна, изображение их не чисто художественная задача, оно связано с нравственными исканиями, значение которых именно в искусстве было подчеркнуто партией.

Конечно, это всеобщий процесс, и касается он не только кино. И пусть читатель не посетует на нас за то, что, говоря о прошлом и настоящем, мы в каждом случае сосредоточились на двух фигурах. Но если бы мы писали не этюды, а историю кино (а она уже написана в четырех томах, и автор этих строк тоже принимал здесь участие), разумеется, рядом с Эйзенштейном и Довженко возникли бы имена и других классиков — Пудовкина, Кулешова, Вертова, Шуб, Шенгелая, Бек-Назарова, Ярматова, Эрмлера, Донского, Ромма, возникли бы имена Герасимова, Райзмана, Юткевича, Зархи, Хейфица, наших современников, многие картины которых уже признаны классическими.

Точно так же и Шукшин и Тарковский не стоят особняком в сегодняшнем кино. Если бы мы описывали современный кинопроцесс, мы бы не могли не обратиться к таким личностям, как Бондарчук и Чухрай, Алов и Наумов, Кулиджанов и Озеров, Панфилов и Михалков, Ростоцкий и Сегель, братья Шенгелая и Иоселиани, Абуладзе и Чхеидзе, Данелия и Рязанов, Мащенко и Левчук, Ильенко и Осыка, Жалакявичус и Кийск, Довлатян и Авербах, Хуциев и Шепитько, Малян и Кулиев, Мансуров и Нарлиев, Аббасов и Хамраев, Карпов и Туров, Ярматов и Кимягаров, Оджагов и Неуланд... Как и в первом случае, следовало бы назвать еще и выдающихся режиссеров документального, научного, мультипликационного, мастеров детского кино, а также операторов, драматургов, критиков. Повторю, для истории кино — это необходимо, но мы ввели в привычку оперировать обоймами имен и в тех случаях, когда в этом нет никакой необходимости.

Истинный художник — неповторим. Сколько пришлось читать недружественных по отношению к нам зарубежных исследований о нивелировке при социализме художника как личности.

Задача исследовать личность художника — не только эстетическая, но и идеологическая.

И дело не только в том, что надо дать отпор тем, кто нас искажает, или, скажем, разъяснить тем, кто не понимает.

Надо самим себе разъяснить происходящее.

Сопоставление несходных мастеров — не упражнение ума, не игра, не забава. Задача изучения индивидуального стиля не самоцель, она часть более обширного стремления киноведения.

В конце концов, нам важно понять не то, как противоположны по индивидуальной манере Тарковский и Шукшин, важнее увидеть, как при этом они движимы одними и теми же нравственными исканиями, как с разных сторон подходят к одним и тем же «проклятым» вопросам бытия.

Сходство различного есть стиль времени.

Оно могуче, оно охватывает явления, которые иногда для бытового сознания несовместимы.

Ан. Вартанов

Сложная ясность теории

Леонид Козлов, автор книги «Изображение и образ»[1], серьезный теоретик-аналитик, известен и как эрудированный историк советского киноискусства. С середины 50-х годов его работы регулярно появляются в печати, причем каждое его выступление отличается стремлением обратиться к сложным, еще не изученным вопросам. Л. Козловым за двадцать

[1] Козлов Л. Изображение и образ. М., «Искусство», 1980. (Ссылки в тексте даются на это издание.)

пять лет работы в киноведении написано немало статей в сборниках, разделов в коллективных трудах, в четырехтомной «Истории советского кино»; он автор комментариев к собраниям сочинений выдающихся советских кинорежиссеров. Книга «Изображение и образ» стала своего рода итогом четвертьвековой работы киноведа. Читатели, внимательно следящие за теоретической кинолитературой, знакомы, конечно, с журнальными вариантами некоторых глав книги Л. Козлова. В пору их появления трудно было обнаружить в них исходный единый замысел, позволяющий объединить статьи в книгу. Однако и новые, специально для книги написанные разделы, и характер дополнений и переработок, сделанных в уже известных текстах, свидетельствуют о наличии такого замысла.

Если обозначить направление, по которому идет Л. Козлов-теоретик, то оно может быть названо точно — разработка исторической поэтики нашего многонационального экрана. Именно это определение предлагает и сам автор, давший своей книге подзаголовок «Очерки по исторической поэтике советского кино». В самом деле, в работе Л. Козлова исследуются различные аспекты теоретических проблем, непосредственно связанных с языком кино, с его поэтикой. Вместе с тем автора интересует не столько сложившийся язык современного кино, сколько процесс его становления, движение поэтики от первых новаторских открытий великих советских режиссеров 20-х годов через такие важные для нашего кино этапы, как 30-е годы и рубеж 50—60-х, к современности.

В книге Л. Козлова многое привлекает внимание. В самом начале хочется особо отметить главное. О чем бы ни рассуждал киновед — о безбрежной по своей широте теоретической проблеме или о конкретной и весьма локальной работе одного из авторов фильма над решением отдельного эпизода, — всякий раз в его подходе проявляется способность понимать явления в их живой диалектике, в сложной связи противоречий, в пульсации непрерывного развития. Это позволяет Л. Козлову бесстрашно браться за решение самых сложных задач: неприступные для «лобовой» атаки метафизического мышления, они оказываются покоренными силами диалектического анализа.

В книге Л. Козлова шесть пространных очерков-глав; в них рассмотрены узловые историко-теоретические проблемы нашего киноискусства. Центральное место среди них занимает проблема образа и изображения, давшая название всей книге.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. В последнее время понятие «художественный образ» стало все реже и реже использоваться как ключевой эстетический термин в исследованиях наших ученых, в особенности молодых. Многие из них, увлеченные новейшей научной методологией — например, структурализмом, — сделали несостоятельный вывод о том, что понятие «образ» устарело, ибо оно якобы лишено конкретного, строго определенного содержания, возникнув в ту давнюю пору, когда наука об искусстве еще чуралась точных методов исследования или же попросту «не доросла» до них. Теперь, в эпоху строгого знания, полагают сторонники этой позиции, необходимо говорить не об «образе», а о таких объективных категориях, как «текст», «структура» и т. п. Я не стану вдаваться в существо вопроса, скажу лишь, что программное обращение Л. Козлова к понятию «образ» является недвусмысленной полемикой с теми, кто очень легко и скоро отрекся от этого необходимого эстетического термина. Сделанный киноведом шаг тем более серьезен, что Козлову принадлежит ряд работ, посвященных идеям тех наших ученых, которые первыми, еще в 10—20-е годы, обратились к исследованиям художественных структур, — Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского. Кроме того, и сам Л. Козлов — как это показывают многие страницы его книги (в особенности те, где речь идет о фильмах С. Эйзенштейна) — владеет аппаратом структурного анализа, применяя его там, где он помогает полнее постичь суть художественных явлений. Исследование содержательных художественных структур автор ведет на основе и в русле марксистско-ленинской эстетики,

еще раз подтверждая плодотворность и широкие возможности ее методологии, не отвергающей частные методики гуманитарных наук. Категория художественного образа оказывается закономерно необходимой в книге как основной критерий эстетического качества произведения и как важнейший содержательный и формообразующий признак.

Подчеркну, что Л. Козлов изучает развитие советского киноискусства от 20-х годов, от времени его становления и взлета в эпоху Великого Немого, и до наших дней. Поэтому теоретические проблемы, которые решаются в книге, приобретают существенный исторический контекст, раскрывающий, например, обусловленность стилевой эволюции кино на протяжении многих десятилетий. Так, не случайно в книге появляется ведущая теоретическая оппозиция, давшая название всему исследованию: изображение и образ. Есть в монографии еще одна пара понятий, которые связаны с ключевыми, названными выше: проза и поэзия в кино. Л. Козлов сознательно оперирует киноведческими терминами, сложившимися еще в 20-е годы: этим он, сохраняя научную преемственность, подчеркивает, что теоретическая суть проблем, им рассматриваемых, была сформулирована в то время. Заимствуя у своих предшественников некоторые метафорически звучащие понятия, автор не боится, что они окажутся для читателя недостаточно определенными и мало применимыми к современному кинематографическому процессу. Исходя из того, что «п о э з и я и п р о з а могут быть интерпретированы, например, как м е т а ф о р и ч н о с т ь и м е т о н и м и ч н о с т ь (то есть в аспекте «чистой» поэтики) или как о б р а з н о с т ь и и з о б р а з и т е л ь н о с т ь (то есть в плане художественно-познавательном)» (с. 88), Л. Козлов рассматривает эти эстетические явления во всем многообразии их исторически-конкретных кинематографических воплощений.

В аспекте названных теоретических категорий автор книги рассматривает материал, который по сей день вызывает острые дискуссии в среде теоретиков и историков. Начало спорам было положено появлением нашедших широкий отклик в кинематографической среде книг А. Базена и З. Кракауэра: в этих работах понятие кинематографической выразительности и, шире, искусства киноэкрана было подвергнуто довольно решительному пересмотру. Та линия развития кино, которая брала начало в «бесхитростных» съемках Люмьера — она по традиции считалась зародышем кинодокументалистики, — обрела в их исследованиях более важное для понимания специфики кино значение, нежели линия Мельеса, с которой было принято связывать зарождение игрового кинематографа. Базен, Кракауэр, а в особенности их последователи на Западе объявили конец той эпохи кино, которая была связана с авторской эстетической переработкой действительности. Говоря словами Л. Козлова, проза у них торжествовала окончательную победу над поэзией, метонимия — над метафорой, а изображение — над образом. Зная вкусы и пристрастия Л. Козлова, его путь в киноэстетике, его приверженность теоретическим принципам, сформулированным С. Эйзенштейном, можно с уверенностью отнести автора книги к противникам этой односторонней концепции. Будь Л. Козлов человеком другого темперамента, он, уверен, ринулся бы в рукопашную схватку с ней. Однако он поступил по-другому. В своей книге он отказался от острой и открытой научной полемики, предпочтя ей полемику скрытую, подспудную, прочитываемую на страницах исследования.

Л. Козлов решил конкретным анализом кинематографического материала показать возможность иного, по сравнению с А. Базеном и З. Кракауэром, решения вопроса о поэтике, о природе выразительных средств кино. Это обстоятельство придало исследованию, вполне академическому по поставленным в нем вопросам, жгуче актуальный характер. В самом деле, сегодняшнее кино во многом не похоже на то искусство, которое представало перед зрителем 20-х и 30-х годов. Непохожесть эта видна, что называется, невооруженным глазом. Однако когда дело доходит до того, чтобы объяснить характер происшедших в кинопоэтике перемен, позиции исследователей существенно расходятся. Многие сегодня, как

уже говорилось, придерживаются точки зрения, высказанной в работах А. Базена и З. Кракауэра. Л. Козлов в своей книге не пытается воссоздавать в неприкосновенности творческие принципы, сослужившие службу кинематографу прошлого, доказывать, что они остались неизменными. Автор рецензируемого труда находит третий, наиболее плодотворный путь: он в процессе анализа показывает, что современный кинематограф впитал в себя творческие потенции каждого из двух основных направлений художественного развития. Поэзия и проза, метафора и метонимия, образ и изображение — внешне противоположные начала и пути кинотворчества — оказались внутренне связанными и в наиболее значительных образцах сегодняшнего экрана слитыми в сложном диалектическом единстве, представ в книге в исторически верно понятой оппозиции, характерной для переходной поры конца 20-х — начала 30-х годов, когда поэзия немого кино сменялась прозой раннего звукового кинематографа, и в сотрудничестве, объясняемом необходимостью разнообразными средствами, доступными художнику, воссоздавать адекватную картину современной действительности.

Любопытно заметить в связи со сказанным, что в книге Л. Козлова, богатой анализом конкретных кинопроизведений, подавляющее большинство рассмотренных фильмов принадлежит как раз к той ветви искусства, которая характеризуется взаимно оплодотворяющим единством поэтического и прозаического направлений. Это «Летят журавли» М. Калатозова и С. Урусевского (характерно, что работе оператора, в которой особо явственны черты поэтического киностиля, автор книги уделяет не меньше внимания, нежели режиссерскому творчеству), «Андрей Рублев» и «Зеркало» А. Тарковского, «Калина красная» В. Шукшина, «Прошу слова» Г. Панфилова, документальные ленты А. Пелешяна. Анализ Л. Козлова убедительно и во многом по-новому раскрывает реальные взаимоотношения изображения и образа в структуре языка современного киноискусства. Выясняется, что на нынешнем этапе его развития фактически не может быть стилистически «чистого» произведения как в поэтическом, так и в прозаическом направлениях. Козлов, как я уже говорил, нигде не открывает забрало и не высказывает открыто своих эстетических и кинематографических пристрастий. Выражая их посредством историко-теоретического анализа, он стремится, таким образом, быть предельно объективным. Казалось бы, автор мог в своих рассуждениях опереться на исследования коллег-киноведов: есть, например, доведенное почти до афористической ясности членение эволюции киноязыка на три этапа: 20-е годы (господство пластики, или, другими словами, поэзии), 30-е (торжество слова, а в стиле — прозы) и начиная с рубежа 50—60-х годов — единство этих двух начал [2]. Л. Козлов в своей книге редко ссылается на работы киноведов как на а р г у м е н т в споре: он предпочитает всякий раз идти от художественного материала и от истории кино, исследуя и формулируя закономерности, заключенные в них. «Вторая половина 50-х годов была важным узловым моментом истории советского киноискусства, — пишет Козлов. — По своей значимости для развития кинематографа этот момент может быть сопоставлен с двумя другими: с серединой 20-х, когда наше кино породило свои первые и программные классические произведения, — и с началом 30-х, когда одновременно со «звуковой революцией» и в связи с нею произошел радикальный поворот стиля...» (с. 251 и следующие). Фактически здесь автор высказывает ту мысль, которая уже не раз звучала в работах советских киноисследователей. Достоинство рецензируемой книги состоит в том, что мысль эта развернута автором самостоятельно и оригинально, а не присутствует как итог проделанной коллегами работы и тем более не как исходная посылка авторских рассуждений, лишь иллюстрирующих общеизвестное положение. Эволюцию киноязыка Л. Козлов проследил на новом теоретическом уровне. Можно только высказать сожаление, что он, так широко и подробно рассмотрев и полно осветив ее закономерности, оставил многие выводы

[2] См. ряд работ С. Фрейлиха и других советских теоретиков кино.

более общего характера либо не сформулированными окончательно, либо зашифрованными; а ведь сегодня нашей киноведческой литературе чрезвычайно важно в прямой и последовательной форме дать современный марксистский ответ на те вопросы, которые с неопозитивистских позиций были поставлены в талантливых книгах А. Базена и З. Кракауэра.

Автор лишь однажды выходит на прямую полемику с их концепциями. Вскрывая «главную ошибку» А. Базена, Л. Козлов считает: «Она состоит в том, что базеновская оппозиция приводит к противопоставлению образности и реализма. Ошибка эта была заложена уже в самом выборе терминов: «художники, верящие в образность», оказались противопоставлены «художникам, верящим в реальность». Конечно же, это неверно даже чисто логически. Гораздо точнее было бы сопоставить художников, исходящих из образа реальности, и художников, исходящих из подобия реальности» (с. 89). Автор рецензируемой книги справедливо заметил терминологическую неточность у Базена и внес необходимые поправки. Но, признаться, легко догадаться, что, говоря об образности и реализме, французский критик имел в виду именно то, что более подробно и строго обозначено Л. Козловым как образ реальности и как подобие реальности. Поэтому здесь получилось скорее редакционное исправление, нежели теоретический спор. Ошибка А. Базена (в вслед за ним и З. Кракауэра) состоит не в делении кинематографа на эти два направления, а в том, что ими только одно из них признается воплощающим специфику кино как вида творчества и познания действительности.

Владение материалом, давняя и искренняя влюбленность в то направление кино, которое основано на «образе реальности», позволили бы Л. Козлову — будь он решительнее в своих выводах и откровеннее и резче в полемике — дать более убедительную и более глубокую критику весьма влиятельной сегодня концепции Базена — Кракауэра.

Взаимоотношения образа и изображения, поэзии и прозы, как и разных этапов развития отечественного кино, впрямую связаны у автора, что очень важно, с проблемами метода и стиля. Им в книге специально посвящены два очерка, а в других, как это свойственно исследователю, он не раз возвращается к этим узловым вопросам. Исходным пунктом анализа стала, как всегда у Л. Козлова, историко-теоретическая позиция: он рассматривает художественные формы «в той системе переходов от видения к взгляду и далее к воззрению, которую они являют на экране» (с. 230).

Л. Козлов исследует не только кинематографическое, но и общекультурное содержание этих понятий, широко использует исследования эстетиков и искусствоведов. Автор книги показывает смену стилистических направлений в искусстве кино как исторически обусловленное движение его поэтики, естественное развитие языка экрана. Справедливо стремясь раскрыть необратимость поступательной эволюции киностиля, Л. Козлов, пожалуй, иногда оказывается излишне безжалостен к тем ее моментам, когда на горизонте уже видны очертания нового направления. Так, о конце 20-х годов в кинематографе он пишет: «Язык монтажных метафор, напрягая и перенапрягая свои возможности, оборачивался переутонченностью либо выспренней символикой... На исходе десятилетия это направление с его поэтикой оказалось перед реальной опасностью непонимания или, вернее, неприятия» (с. 49—50). Развивая эту мысль, автор добавляет к своим рассуждениям еще и свидетельства объективного порядка, касающиеся зрительских запросов. Он при этом уверяет, что «изменившимся и выросшим запросам зрителей более соответствовали стилистика и жанры «кинопрозы» (с. 50). Тут, полагаю, Козлов приходит в противоречие с самим собой: ведь только что он упрекал язык позднего немого кино в переусложненности, а если обратиться к фактам, то «кинопроза» начала 30-х годов была слишком проста для «выросших запросов». Стоит ли безусловную по своей точности картину развития кинематографического стиля от этапа к этапу лишать — в аспекте проблемы зрительского восприятия — присущих реаль-

ному историческому процессу сложностей? Разве померкнет значение эстетической революции, произведенной внедрением звука в кино, если мы признаем, что на первых порах обретение нового выразительного средства стало определенным шагом назад в культуре кинематографической образности?

Анализ эстетической функции слова, проведенный через монографию всесторонне и тщательно (это еще одна сквозная тема исследования) и подробно развернутый в интереснейшем очерке «Фильм и слово», убедительно показывает определенную, исторически обусловленную иллюстративность в применении слова в киноискусстве 30-х годов. Лишь значительно позже, на рубеже 50—60-х годов, изображение и слово достигли подлинного — контрапунктического — равновесия в звукозрительном единстве, ничуть не дублируя друг друга. Л. Козлов совершенно верно обращает внимание на то, что на рубеже 60—70-х годов «возникла опасность искусственного (при всех признаках естественности) сужения роли слова, а вместе с тем — и сужения возможностей кинематографа» (с. 143).

В итоге многостороннего анализа автор приходит к любопытному, впервые им сформулированному выводу «о внутренней вербальности кинообраза, о его качестве, родственном словесному искусству и словесному выражению» (с. 167). Вывод этот — звучащий пока что скорее как дерзкая гипотеза, нежели как строго доказанное положение — основывается и на провидческих теоретических работах С. Эйзенштейна, и на творческой практике советского кино 20-х годов, и на авторской общеэстетической концепции языка киноискусства. Л. Козлов справедливо выступает против тех, кто строит эстетику экрана, исходя из абсолютной вторичности кинематографического творчества по отношению к литературному. Это не мешает ему, однако, на ином, более высоком теоретическом уровне говорить о внутренней вербальности экранных образов. Гипотеза эта, на мой взгляд, чрезвычайно плодотворна и дает новый импульс, новый материал нашей киноведческой мысли.

Дотошный читатель-метафизик, привыкший оперировать вырванными из контекста цитатами, способен, пожалуй, «поймать» автора книги на противоречии в его высказываниях о литературе и кино. Если не понимать козловской манеры мыслить, в которой постоянно присутствуют два вектора сложного движения — движения самой истории кино и динамического движения теории, — то иное из написанного в книге может показаться то ли противоречивым, то ли самоочевидным, то ли невнятно изложенным.

Я не раз слышал жалобы на то, что работы Л. Козлова «трудно читаются». Действительно, трудно. Чтобы понять ювелирную точность и — даже! — изысканную красоту его текстов, необходимо вчитываться в них. Может быть, даже что-то прочесть дважды и трижды. Но — главное — ухватить, почувствовать движение мысли, разветвленную и в то же время неумолимую ее логику. И тогда тексты Л. Козлова оказываются исполненными ясности и глубины, открываются в подлинном своем теоретическом значении, хотя кое-какие места в них, как я уже отметил, в самом деле изложены излишне сложно.

Ю. Комов. Голливуд без маски. Серия «Империализм. События. Факты. Документы». М., «Искусство», 1982.

В наши дни, когда борьба коммунистической и буржуазной идеологий оказывает большое влияние на все стороны человеческой жизни, изучение функционирования кинематографа США приобретает особую значимость. В этой связи интерес вызывает выпущенная издательством «Искусство» в серии «Империализм. События. Факты. Документы» книга журналиста Юрия Комова «Голливуд без маски».

Читатели «Искусства кино» имели возможность частично познакомиться с книгой по статьям Ю. Комова, опубликованным в последние годы в нашем журнале и вошедшим с дополнениями в книгу «Голливуд без маски». Уже тогда привлекали осведомленность автора, его широкие знания конкретного социально-культурного контекста, обстоятельств и особенностей американского фильмопроизводства. Это ощущение усиливается после прочтения книги.

За последнее время в нашей стране появился ряд серьезных книг и статей, посвященных Голливуду. В работах Р. Соболева «Голливуд. 60-е годы», Е. Карцевой «Вестерн. Эволюция жанра», Я. Березницкого «Как создать самого себя», В. Шестакова «Америка в зеркале экрана. Американское кино 70-х годов», в статьях В. Баскакова, М. Шатерниковой и других детально исследуются почва и национальные корни американского кино, проявления в нем буржуазной «массовой культуры», анализ фильмов ставится в тесную связь с общественно-политической ситуацией в стране, с различными философскими течениями; большое место авторы уделяют анализу прогрессивных тенденций в кинематографии США.

Написано было много. Не только киноведами, но и писателями, историками, философами, кинематографистами-практиками. Тем не менее работа журналиста Ю. Комова о сегодняшнем Голливуде, думаю, заинтересует не только специалистов.

«Предлагаемые читателю рассказы о Голливуде возникли не вдруг, — поясняет Ю. Комов, — они результат шестилетнего пребывания автора в США, ежедневного общения с американцами, знакомства с американской культурой, американским образом жизни» (с. 9).

Казалось бы, автор отнюдь не претендует на профессиональность анализа и на непогрешимость своих суждений — он всего лишь рассказывает о том, что увидел, услышал и прочел о Голливуде, о том, какие при этом у него — как у собеседника, зрителя — рождались мысли. Но «Голливуд без маски» — отнюдь не простой свод фактов и документов, это образец боевой, наступательной журналистики, занимающей твердую партийную позицию в идеологической борьбе.

В своем рассказе автор опирается на ленинскую теорию двух культур. Признавая тот факт, что «в США существуют очаги духовной культуры, выходящей на художественный и интеллектуальный уровень», Ю. Комов счел принципиально важным выделить магистральные, стратегические направления в деятельности Голливуда, долгосрочные тенденции в его развитии: «...мы будем говорить прежде всего о «господствующей культуре» общества, строящего свои отношения и взаимосвязи в рамках мифа об «американской мечте» (с. 18—19).

Приводя многочисленные факты из истории Голливуда, цитируя его корифеев и заправил, автор убедительно доказывает, что американское кино всегда было мощным средством в руках монополистического капитала для манипулирования общественным сознанием, для отвлечения многомиллионной зрительской аудитории от социальных противоречий жизни. «Голливудские бизнесмены искусно варьируют свой товар, находят все новые способы его сбыта. Они прекрасно понимают огромную роль индустрии развлечений в современной Америке. Используя обширные возможности кинематографа, телевидения, литературы, идеологи капитализма пытаются распространить на каждого американца влияние «массовой культуры», пытаются отнять у него право мыслить самостоятельно, навязывают буржуазные идеологические стандарты, старательно маскируя их под естественную линию жизненного поведения. Голливуд для осуществления этих планов — идеальный институт» (с. 13).

Автор приводит красноречивые примеры, показывающие, как киномонополии, проявляя гибкость, аккумулируя модные политические и философские идеи, актуальные события дня, общечеловеческие проблемы (в том числе проблемы окружающей среды и освоения космического пространства), создают зрелища, призванные привлекать в кинотеатры разные категории зрителей. Так, большое место в книге Ю. Комова отводит характеристике направления американского кинобизнеса, связанного с впечатляющим изображением на экране насилия, преступности, стихийных бедствий, «войны миров».

В книге речь идет о самых разных деятелях Голливуда, стоящих зачастую на противоположных позициях. Столь же различны и произведения кинема-

тографа, о которых рассказывает автор. И здесь важно подчеркнуть, что при анализе конкретных фильмов автор учитывает сложную, а порой и весьма запутанную связь, которая существует между реалиями американской действительности и тем отражением, которое она получает на экране. Рассказывая об истории создания фильма «Вся президентская рать», Ю. Комов выявляет и поддерживает в фильме, далеко не однородном и не однозначном по смыслу, гуманистический, демократический характер. Здесь на первый план выдвигаются идейные убеждения авторов картины (Роберта Редфорда, в частности), их гражданская позиция.

Акцентируя свое внимание на сегодняшнем облике Голливуда (основной упор в книге «Голливуд без маски» сделан на полемику с буржуазным искусством в пределах того, чему автор был свидетелем за годы пребывания в США), Ю. Комов то и дело обращается к его истории. К той «золотой» голливудской поре, когда хозяева кинобизнеса тщательно продумывали не только модели кинозрелищ, но способы их воплощения, более того — поощрения нанятых ими кинематографистов, и не только материальные, но и моральные. Так, к примеру, возник и «Оскар» Академии киноискусства — организации, связанной с кинобизнесом. Заключительная глава книги «Голливуд на параде и за кулисами» специально посвящена «оскаровскому» шоу.

Немалый интерес для читателей представляет и описываемая автором непрекращающаяся борьба внутри самого Голливуда. Борьба, целиком зависящая от общественных процессов в стране. Кино, с его рекламной индустрией и всем арсеналом средств воздействия на массы, стало в США серьезнейшим морально-общественным фактором.

Обилие авторских интервью с разного рода деятелями Голливуда (Р. Стайгером, А. Хиллером, Р. Олтменом), использование многочисленной киноведческой и общественно-политической литературы — характерная особенность книги «Голливуд без маски».

«И спадает маска, — пишет Ю. Комов, — Голливуд перестает быть заморским чудом. Это уже определенное состояние ума, существующее в Соединенных Штатах везде, где живут и работают люди, связанные с кино. Голливуд — это своего рода и пояснение к американской культуре и американскому обществу» (с. 10).

Хорошее знание американской истории, становления американского национального характера, американской культуры, умение разобраться в современной общественно-политической ситуации Соединенных Штатов и, наконец, живые личные впечатления позволили Юрию Комову найти точные и убедительные критерии оценки кинематографа Голливуда. В результате четко обнаружены его специфические черты и мотивы, а также его место в современной буржуазной культуре Запада.

С. Лазарук

Л. Трауберг. Трубы, входит зритель... М., ВБПК, 1981.

О. Баранов. Кино во внеклассной работе школы. М., ВБПК, 1980.

Т. Хлоплянкина. Билет в кино. О массовых зрелищных жанрах. М., ВБПК, 1981.

Л. Рыбак. Наедине с фильмом. Об искусстве быть кинозрителем. М., ВБПК, 1980.

И. Дубровина. На экране подростки и взрослые. Об эстетическом воспитании средствами кино. М., ВБПК, 1982.

В. Демин. Стареют ли фильмы? М., ВБПК, 1978.

Е. Громов. Молодежь и кино. М., ВБПК, 1981.

Среди изданий Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства есть новая серия «Кино и школа», заслуживающая внимания, анализа, поддержки, пропаганды. Родившись не так давно, она сразу вызвала большой интерес.

Всмотримся, вчитаемся, вдумаемся в эти небольшие неброские книжечки. Они уже приобрели определенное лицо. Рубрика вынесена на обложки, активно «венчает» их. Название закомпоновано в условное зеркало экрана. Выпуски уже выглядят «серией», «библиотекой». Даже в их внешнем облике чувствуется сфокусированность на определенном адресате.

Хочу начать не с «серийной» книги.

В увлекательной, приглашающей читателя к обмену мыслями книжке Л. Трауберга «Трубы, входит зритель...» есть своя внутренняя логика, есть то предопределенное русло разговора, которое заставляет читателя думать о задаче, поставленной автором. «А таков ли я, зритель, каким должен быть?» — невольно спрашивает себя человек, закрывший последнюю страницу книги. Книжка Л. Трауберга не увенчана рубрикой «Кино и школа», а жаль. Этой работе одного из старейшин нашего кинематографа свойственны неуспокоенность и молодость духа, желание озадачить читателя тысячью вопросов и свободная эмоциональная манера разговора; чувствуется «железная» рука Наставника. Мудрого и увлекающегося, много знающего, но не перестающего удивляться чудесам искусства и жизни...

Л. Трауберг четко ставит проблему, реально существующую для десятков миллионов молодых почитателей кино. В обществе назрела актуальнейшая потребность помочь этим десяткам миллионов постоянно встречаться с настоящими фильмами и верно воспринимать их. Важная общественная, социально-психологическая, педагогическая, просветительная проблема!

Популярная серия ВБПК «Кино и школа» впрямую служит распространению и обогащению положительного опыта кинообразования учащихся: это один из самых мощных каналов помощи кинообразовательному движению, рассеянному по всей стране.

Вот в чем общественное значение тех направлений издательской деятельности, которые нашли себя в школьной рубрике.

Одно направление представляет работа О. Баранова, организатора и руководителя калининского киноклуба, «Кино во внеклассной работе школы». Подобные исследования, анализирующие, оснащающие педагогический опыт, — самый трудный жанр популярной киноведческой литературы. Симбиоз школьного учителя и киноведа в одном лице — явление достаточно редкое. Скучная же материя «педагогических разработок» не привилась (к счастью) в кинолитературе. Отрадно, что 30-тысячный тираж брошюры О. Баранова о методике проведения дискуссий, о том, как организуются киновикторины и кинотурниры, как использовать телепередачи и радиопередачи, и о многом другом моментально разошелся среди учителей и школьников. Ведь это им необходимо в каждодневном деле, которым заняты наши энтузиасты кинообразования.

Второе русло представлено широко: здесь уже имеются свои традиции. Кроме брошюр «Билет в кино» Т. Хлоплянкиной, «Наедине с фильмом» Л. Рыбака, «На экране подростки и взрослые» И. Дубровиной, я бы отнесла сюда и книжку Е. Громова «Молодежь и кино». Она, как и книга Л. Трауберга, не имеет на себе опознавательных знаков школьной библиотечки, но есть все основания считать ее в активе серии.

Все перечисленные только что книжки предлагают читателю некие модели восприятия конкретных фильмов. Восприятия аналитического, углубленного. Сгруппированные по самым разным признакам (обойма «зрелищных» лент у Т. Хлоплянкиной, фильмы, трактующие этические проблемы взаимоотношений подростков и взрослых, — у И. Дубровиной), картины эти в конечном счете относятся к тем лентам, которые в большей или меньшей мере включены (должны быть включены!) в духовную жизнь молодого зрителя. Действенность (а значит, и успех) разговора определяется тем, как автор учитывает особенность, специфичность анализа фильма именно в книгах школьной серии.

Автор здесь должен размышлять об экранном зрелище одновременно в двух планах: и с позиции кинематографиста, и с позиции зрителя. А это предполагает знание реальных социологических и социально-психологических особенностей аудитории, ее жизненных проблем. Как только автор «отрывается» от своего собеседника, перестает учитывать тот угол зрения, под которым смотрит на экран его молодой читатель, он рискует остаться непонятым. «Мы с вами...» Мы с вами, уважаемый читатель, еще многого не понимаем в киноискусстве (но — поймем!). Именно на такой позиции стоят большинство киноведов и кинокритиков, пишущих для школьной серии. Так, Е. Громов, размышляя о человеке на войне, о проблемах и художественном своеобразии фильмов «Они сражались за Родину», «Восхождение», точно учитывает возрастные особенности своего читателя. И умело увлекает его, вводит в круг серьезных вопросов.

Тактом, вниманием к читателю-зрителю, доверием к его возможностям отличаются и работы Т. Хлоплянкиной и И. Дубровиной. Они привлекают широтой мышления, эмоциональностью и доступностью изложения.

Многосторонние возможности работы с экранным материалом показал в книге «Наедине с фильмом» Л. Рыбак. Подзаголовок — «Об искусстве быть кинозрителем» — не скрывает наставническую задачу автора. Читатель сразу отдает себе отчет, что его сейчас будут «учить». Но оказывается — и вот еще один нюанс школьной серии! — нас здесь не поучают, а учат — учить и учиться... Соединяя в себе критика, педагога и психолога, Л. Рыбак решил «посмотреть» вместе с учителями и старшеклассниками такие сложные произведения советского экрана, как «Зеркало», «Жил певчий дрозд», «Неоконченная пьеса для механического пианино»...

Кроме прямых методических подсказов, кроме доказательных рекомендаций по актуальным вопросам ведения кинофакультатива, Л. Рыбак пользуется одной из самых благодарных форм общения с юным читателем: это эмоциональные рассказы о собственных встречах с экраном, о том, что изменялось в душе автора в результате контактов с искусством, какие заблуждения и прозрения сложили его собственную зрительскую биографию.

Работа И. Дубровиной может служить примером, как следует учитывать социально-психологические особенности подростковой и юношеской аудитории. Для наших юных зрителей очень часто (как, впрочем, иногда нередко и для их учителей) смысл фильма без остатка укладывается в однозначный моральный вывод о поведении персонажей. Книга учит видеть характер персонажа всесторонне и судить о нем как о явлении сложном, противоречивом, развивающемся не изолированно, а в системе характеров и конфликтов фильма. Раскрыть молодому зрителю нравственные аспекты конфликта, осветить значение авторской идейно-художественной позиции — одна из нелегких, но первостепенных задач кинолитературы для школы. Размышления И. Дубровиной о «Розыгрыше», «Подранках», «Весенних перевертышах» и других важных для юного зрителя лентах построены на понимании подростковых воззрений на справедливость, которая для подрастающего человека есть синоним «этичности», «моральности», «чести» и «совести». И в то же время И. Дубровина не подлаживается под взгляды своих читателей — зачастую крайние и из-за этих крайностей ограниченные. Она старается существенно расширить понимание связей, которые тянутся от произведения искусства к этическим и социальным проблемам жизни. Тем самым зрителю

ненавязчиво оказывается та необходимая помощь в обогащении восприятия, ради которой, собственно, и стоит браться за перо, адресуясь к молодым.

И, наконец, с третьим руслом издательской деятельности для школы можно познакомиться на примере книжки В. Демина «Стареют ли фильмы?». Книжка эта пока так же одинока, как и работа О. Баранова в своей области. Направление, которое можно условно назвать «популярной кинотеорией», как и кинопедагогическая методика, имеет небольшую традицию в киноведении. Сложность претворения сугубо теоретических, философско-эстетических проблем в занимательный разговор с читателем требует от автора-наставника особого дара популяризации. В. Демин обладает им. На сравнительно небольшой книжной площади ему удается интригующе интересно, нередко с юмором и иронией и при этом весьма логично, методически наглядно поговорить с читателем о сложнейших проблемах, имеющих нередко тысячелетнюю историю развития в границах мировой эстетической мысли и заново родившихся для нас сегодня благодаря возникновению теории информации, структурной лингвистики и многих других еще юных областей научного знания. Здесь идет речь о «знаке», «значении», о фундаментальных особенностях искусства, об эстетической специфике кино.

...Хорошо бы в ближайшие годы внедрить новые формы распространения этой литературы. Сделать, например, школьную серию подписной (кстати, об этом постоянно просят читатели). Или организовать переиздания уже исчезнувших из продажи, но так необходимых учащимся книг. Все это может укрепить авторитет рубрики, привлечь к ней новые писательские силы.

А они нужны этой разведывательно-поисковой работе, благородной по своим целям и общественно значимой.

И. Левшина

А. Высторобец. Евгений Андриканис. М., «Искусство», 1981.

Евгений Николаевич Андриканис большую часть своей жизни посвятил операторскому искусству, но он же и режиссер-постановщик известных художественных кинокартин, и режиссер-документалист, чьи ленты получили широкое общественное признание, и автор ряда книг и сценариев.

У А. Высторобца была нелегкая, но увлекательная задача показать эту сложную, подчас противоречивую, но яркую, богатую событиями и неожиданными поворотами судьбу. Сама биография Андриканиса — причудливое переплетение невероятных линий и коллизий, которые были рождены необычайной эпохой. Судите сами: прямой потомок знаменитых русских фабрикантов Морозовых, племянник одного из героев революции 1905 года, организатора боевых московских дружин Н. П. Шмита, сын русских революционеров, родившийся в изгнании, в Париже, — и в то же время наш с вами современник, коллега, живущий общими с нами заботами и устремлениями.

Внешне композиция книги весьма непритязательна. Главы ее соответствуют основным этапам жизни художника. Слишком просто? Как сказать. Ведь А. Высторобец не биограф, он искусствовед, и предметом его исследования являются прежде всего произведения художника, его эстетические принципы, его творческие результаты. Принятое автором деление жизни исследуемого им художника на этапы наилучшим образом помогает проследить эволюцию его творчества.

Андриканис входил в кино, когда в расцвете творческих сил трудились наши классики Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, уже работали или только начинали мастера нынешнего старшего поколения. Говоря о годах ученичества, автор не раз подчеркивает, что Андриканису везло на хороших людей. Разве это не везение, когда рекомендацию в Государственный техникум кинематографии от имени Общества друзей советского кино дает сам Матэ Залка — будущий легендарный генерал Лукач? Разве не везение иметь в наставниках Э. Тиссэ, Л. Косматова, Ф. Проворова, А. Гальперина, с которыми Андриканис работал в качестве помощника и ассистента оператора? Впрочем, такое везение надобно, что называется, заслужить, как и то, чтобы ходатаем о предоставлении тебе первой самостоятельной творческой работы выступил не кто иной, как сам С. Эйзенштейн.

Операторский дебют — фильм «Гаврош»[1] Герой детских грез, знаменитый парижский маленький оборвыш, который стал близким благодаря тому, что жил и боролся на тех самых улицах, по которым бродил в детстве будущий оператор. А. Высторобец показывает, что не случайно с годами тема Франции станет одной из ведущих в творчестве Андриканиса-документалиста, а вклад его в развитие советско-французской дружбы будет высоко оценен.

Затем следует «Первая Конная» (автор сценария В. Вишневский, режиссер Е. Дзиган) — картина эпического размаха[1]. Андриканис прочно входит в число лучших операторов студии, закрепляя представление о себе как о художнике романтического склада.

И, наконец, «Машенька», работу над которой с драматургом Е. Габриловичем и режиссером Ю. Райзманом спустя годы Андриканис назовет «большим творческим счастьем» (с. 63). Для него это была фактически первая картина, где он соприкоснулся с миром своего современника. Картина была завершена, когда уже шла война. Чистый и взволнованный рассказ о любви и верности согревал души людей и в тылу, и на фронте, образ Машеньки стал дорог миллионам людей. А. Высторобец подробно анализирует новаторство фильма и рассказывает о том, как оператор решал стоявшие перед ним сложные творческие задачи.

Андриканису, снявшему немало батальных сцен в

[1] Фильм на экраны не вышел. См. публикацию о нем в журнале «Искусство кино», 1979, № 6.

мирное время, вскоре предстояло и самому пройти по военным дорогам. В качестве фронтового кинооператора он снимает бойцов Воронежского фронта, в том числе чехословацкую бригаду Людвика Свободы и французских летчиков из эскадрильи «Нормандия». Его работа на фронте была непродолжительной, но зато, подчеркивается в книге, как пригодилась она вскоре, когда ему поручают съемки художественных фильмов «Небо Москвы» и «Дни и ночи». Это были фильмы, снятые по горячим следам событий, рассказывающие воюющей стране о ее героях. Фронтовой опыт оператора оказался как нельзя кстати. Невозможно было показывать сражения только на макетах. И кинематографисты отправляются на места боев. Так, многие эпизоды фильма «Дни и ночи» группа сняла на сталинградской земле, где только что отгремела великая битва.

Будут еще в жизни оператора и фильмы более значительные, говорит автор, но эти — фильмы-воины, фильмы-солдаты — навсегда войдут в сердце и память, ибо у них неповторимое, только им принадлежащее место в общем строю нашего искусства.

После войны Андриканис одним из первых овладевает цветом, с самого начала взяв на вооружение мысли наших ведущих мастеров о цвете как новом, весьма действенном драматургическом компоненте фильма. Начиная с первой своей цветной картины «Старинный водевиль» (режиссер И. Савченко), снятой в 1946 году, Андриканис все более усложняет свои операторские задачи, снимая с режиссером С. Юткевичем «Пржевальский», «Великий воин Албании Скандербег», «Отелло». Содружество с Юткевичем оказалось весьма плодотворным для Андрикаииса. Оба они старались найти в цвете новые, неизвестные ранее выразительные средства, что привело в итоге к открытию в работе над фильмом «Отелло» метода «грунтовой ахроматической тональности фона, среды, обстановки действия и цветового ключа, ведущего цветового акцента по драматургии сцены» (с. 137—138). Как считает автор монографии, это явилось «новым и высшим этапом творчества кинооператоров в цветном кинематографе» (с. 138) и принесло Андриканису «славу лучшего в мире оператора цветных фильмов» (с. 143).

Последним фильмом, в котором он значится оператором, для Е. Андрикаиса стала картина С. Юткевича «Рассказы о Ленине», где он снял вторую новеллу. К этому времени Андриканис — признанный мастер, автор книги «Записки кинооператора», многочисленных статей, где он теоретически обобщил многолетний опыт своей работы. И все-таки он навсегда оставляет камеру и уходит в режиссуру. Что заставило зрелого мастера изменить профессию, в известном смысле начать все сначала? С размышления на эту тему начинает свою книгу А. Высоробец. Он приводит немало доводов «за» и «против», не отдавая, впрочем, ни одному из них предпочтения. Да и как однозначно ответить на вопрос, почему художник не довольствуется достигнутым, продолжает мучиться, искать?

Для своего режиссерского дебюта Андриканис избирает «Северную повесть» К. Паустовского, решившись экранизировать этого интересного, но нелегкого для кино писателя. За ней следует фильм «Казнены на рассвете» — об Александре Ульянове и его товарищах.

Поставив эти два фильма, Андриканис делает еще один крутой поворот в своей судьбе — он уходит на телевидение. Нет, это не было шагом не удовлетворенного жизнью человека, подчеркивает А. Высоробец. Чувство нового, всегда свойственное мастеру, властно позвало его в новое, рождающееся искусство, Здесь, в окружении молодежи, в полной мере проявляется его талант художественного руководителя, получает новый импульс и неожиданное направление творчество разносторонне одаренного художника.

В телевизионном документальном кино Андриканис разрабатывает дорогую для него тему советско-французского сотрудничества, сняв в качестве режиссера полнометражные фильмы «Путешествие по Франции», «Во имя мира и дружбы», «Дорогами согласия, дорогами содружества», «Москва — Париж».

Крупным явлением в телевизионной и кинематографической публицистике стал фильм «Ленинским путем». Славные страницы истории КПСС, кровное единство руководства партии и народа, коренные принципы советского образа жизни нашли здесь яркое художественное воплощение. Этот труд был удостоен Ленинской премии.

За работы в телевизионном документальном кино Е. Андриканису присвоено также звание лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых.

А. Высоробец стремился раскрыть своеобразие операторской манеры Андрикаииса, осветить его вклад в советское киноискусство, вклад многообразный. Не избегает автор разговора и о неудачах, неизбежных у художника ищущего, отвергающего проторенные дороги. В поисках, в экспериментах, как явствует из книги, Евгений Николаевич Андриканис всегда верен себе.

Книга А. Высоробца рисует нам человека разностороннего, яркого, увлекающегося. Даже те, кто хорошо знает Е. Андрикаииса и его творчество, найдут в ней немало нового для себя. Тем и хорошо бывает вдумчивое исследование, что оно как бы заново позволяет нам взглянуть на уже знакомые факты, события, людей.

И еще вот о чем хочется сказать. Данная книга А. Высоробца — его первая книга. Мы много говорим о помощи молодым, но не всегда замечаем, когда эта помощь оказывается вовремя и на деле. Молодой киновед А. Высоробец принес свою заявку в издательство «Искусство» вскоре после институтской скамьи. Ему поверили. Прикрепили опытного, чуткого редактора И. Владимирцеву. Стали работать. Получилась книга, о которой ныне и речь. Прекрасный образец работы с молодыми!

Яр. Ярополов

Григорий Бритиков

Ушел из жизни Григорий Иванович Бритиков — солдат, коммунист, кинематографист, красивый, мужественный, большой человек.

Его жизнь, его биография неотделимы от судьбы народа, от истории страны, от развития нашего советского кинематографа.

Он родился в семье крестьянина-бедняка. Отец умер рано, когда старшему сыну Григорию исполнилось четыре года. Он с детства узнал, что такое труд.

В 1925 году он приехал в Москву, работал, учился на рабфаке, служил три года в погранвойсках. Во время службы в армии вступил в партию.

В 1933 году он пришел в кинематограф, чтобы никогда уже с ним не расставаться и отдать ему всю свою жизнь. Один только раз он отставил в сторону свои кинематографические обязанности — по долгу солдатской чести. В июне 1941 года начальник отдела «Гостехфильма» Комитета кинематографии Григорий Иванович Бритиков повесил на дверь своей комнаты записку: «Сегодня опять плохая сводка: пошел исправлять». И ушел добровольцем на фронт.

Он участвовал в самых тяжелых боях, в трудные дни отступления был политруком, командовал подразделением, был командиром взвода разведки. Часть, в которой он воевал, стала первой гвардейской частью Отечественной войны. Солдаты понимают, что это значит — быть первогвардейцем.

В одной из разведок был тяжело ранен боец. Бритиков тащил его на себе через линию фронта. Тащил и тогда, когда раненый уже не подавал признаков жизни. Дотащил, не бросил.

А через много лет я был свидетелем волнующей встречи спасителя и спасенного. Оба они были уверены, что ни того, ни другого нет в живых.

Война есть война, и она не щадит никого, как бы могуч, смел и надежен ни был человек. Судьба наградила Григория Бритикова ростом, силой, мужественной красотой. Разрывная пуля угодила ему в лицо. Его спасли врачи, долго латали искалеченное лицо. В 1942 году он вернулся в кинематограф. На всю жизнь на лице остался шрам. Впоследствии этот шрам, почти незаметный благодаря искусству врачей, в минуты гнева багровел, и мы говорили: «Наш-то сегодня шрам дал»,— это означало и меру нашей виноватости, и меру справедливого бритиковского возмущения.

В 1950 году Григорий Иванович пришел на Киностудию имени М. Горького и очень скоро стал ее директором. На этом посту он оставался почти тридцать лет — срок небывалый.

Это были годы бурного развития кинематографа. Годы преодоления «малокартинья», подарившие нам множество новых имен и прекрасных картин. Активнейшее участие в этом процессе принимал Григорий Иванович Бритиков. Именно в эти годы пришло на нашу студию новое поколение советских кинематографистов, с честью продолживших дело своих учителей. Бритиков многим помог в их становлении, в раскрытии их творческих возможностей, в преодолении житейских трудностей. Он был смел, тверд, требователен. Для многих он стал верным и добрым другом. Может быть, раньше других он понял, что без прилива новых сил, без утверждения их самостоятельности не решить задачи, поставленные перед кинематографом. Недаром вспоследствии отнюдь не из льстивого обожания, а из-за подлинного уважения утвердилось за ним прозвище Отец Григорий. Его называли так не только пришедшие на студию молодые, но и работники цехов с солидным стажем, и мастера старшего поколения. Во время его директорства было создано большое количество картин, составивших славу советского кинематографа. Недаром в этот период Киностудия имени М. Горького дважды была награждена: орденом Трудового Красного Знамени и орденом Октябрьской революции. В этих наградах большая доля его труда, его души.

Он не любил сидеть в кабинете. Гораздо чаще его можно было застать в группах, цехах, в комнатах редакторов. В это время можно было решать с ним все вопросы, решать быстро и справедливо. У него не было очередей в приемной. Он умел ценить чужое время.

Может быть, ярче всего отношение к нему людей, работавших под его руководством, проявилось тогда, когда болезнь сокрушила его могучий организм и случилось несчастье. Нужна была кровь для переливания. Группа крови была очень редкой. Не было донора. И тогда рабочие студии отдали директору свою кровь.

Да, он любил студию, а студия любила его.

За день до кончины он снова пришел на студию. Обошел цеха и отделы. У многих, кто встретился с ним в этот день, было ощущение, что он приходил прощаться.

Такие люди, как Григорий Иванович Бритиков, не уходят, они остаются в делах и свершениях времени, в памяти близких и далеких людей, соприкоснувшихся с ними. Солдат-первогвардеец, коммунист с пятидесятилетним стажем, наш товарищ и друг будет всегда живым примером бескорыстного служения кинематографу.

Станислав Ростоцкий

Борис Коноплев

Совсем недавно, когда возникал сложный вопрос в области кинотехники, мы говорили: отложим решение до встречи с Борисом Николаевичем Коноплевым. Он пользовался непререкаемым авторитетом во всем, что касалось фильмопроизводства, — за ним стояли пятьдесят с лишним лет кинематографического опыта. А ведь за каждый такой год полагалась бы еще надбавка — за энтузиазм, за скрупулезную добросовестность.

Он пришел в кинематограф от Всеволода Мейерхольда. Нет, он не спускался по трапеции в зал, не красил одну половину лица в желтый, другую в синий цвет, не проделывал ловкие кульбиты на сцене. Однажды, увидев репетицию «Клопа», он предложил ввести новацию, о которой было тут же доложено самому Мастеру и получено «высочайшее» одобрение. Техник связи, радиолюбитель-коротковолновик, имеющий даже собственные позывные «РА-84»,

семнадцатилетний юноша предложил использовать в спектакле электроакустическую громкоговорящую установку. Он сам разработал схему и собрал ее. Зритель услышал в зале не просто голоса со сцены; усиленные во много раз, голоса зазвучали в разных концах зала и изменялись от легкого поворота ручки на пульте. Громкоговорящая установка, ставшая своеобразным элементом режиссерского замысла спектакля по пьесе Маяковского, вскоре нашла применение и в других театрах.

Кинематографическое крещение Борис Коноплев получил в лаборатории известного изобретателя звукового кино П. Г. Тагера, где впервые была разработана советская система записи и воспроизведения звука. Коноплев учился в Московском институте инженеров связи и работал над оборудованием первых звуковых кинотеатров.

На киностудии «Межрабпомфильм», впоследствии преобразованной в «Союздетфильм», он стал главным инженером. Главным инженером он оставался до конца своей жизни на другой, самой крупной нашей студии — «Мосфильм». Годы и десятилетия отшлифовали личность инженера, если понимать под этим не должность, не профессию, а человека, мыслящего техническими категориями, умноженными на его талант и искусство.

Большую работу Б. Н. Коноплев провел в годы Великой Отечественной войны. Буквально на пустом месте он создал техническую базу в Сталинабаде, куда была эвакуирована студия «Союздетфильм». Руководил проектированием и строительством Свердловской киностудии. В самый разгар войны, когда враг еще стоял под Сталинградом, Коноплев возвратился в Москву, чтобы вдохнуть жизнь в опустевшие и промерзшие павильоны «Мосфильма» и «Союздетфильма».

Он преподавал во Всесоюзном государственном институте кинематографии, где заведовал кафедрой экономики и организации кинопроизводства. Стал профессором. Написал шесть книг, был автором десятков изобретений и сотен научных, самых различных по тематике, но всегда остропублицистических статей. Был членом ученых советов многих

ведомств, почетным членом иностранных кинотехнических обществ, руководил Всесоюзной комиссией кинотехники Союза кинематографистов СССР и представлял советских кинотехников в Международном совете технических кинематографических ассоциаций (УНИАТЕК), являясь бессменным его вице-президентом. Да, он стал маститым, но это не изменило стиля его поведения и не отрешило от любимого дела. Он продолжал заниматься тем, чтобы вовремя оснастить аппаратурой съемочные группы, выезжающие в экспедиции, обеспечить срочную проявку материала, в котором усомнился режиссер, добиться заказа на новое оборудование, вести долгий мучительный спор с химиками из-за большого брака пленки...

Однажды подкралась болезнь. Мы — его товарищи — не увидели в нем страха перед нею. Больше всего он обижался, что в больнице получал мало информации о том, как идут дела на студии.

Он ушел из жизни достойно, как достойно нес всю жизнь звание Коммуниста, Гражданина, Инженера.

Григорий Марьямов

В. Баскаков

Экранная агрессия

Небольшой американский городок. Обычная американская семья — муж, служащий строительной фирмы, жена, трое детей: взрослая дочь, двенадцатилетний сын, шестилетняя дочка Кэрролл-Анна, которая и станет «героиней» странных событий, составляющих содержание фильма «Полтергейст». Эта лента идет сегодня с немалым кассовым успехом и в США, и в странах Западной Европы. Несколько необычно название картины: «полтергейст» — термин из древнегерманской мифологии, обозначающий нечто вроде духа мертвых или вообще злого духа. Фильм, выпущенный крупнейшей голливудской компанией «Метро-Голдвин-Майер», поставил молодой режиссер Тоуб Хуппер под руководством знаменитого ныне постановщика «фильмов катастроф» и «фильмов ужасов» новой модификации Стивена Спилберга, выступавшего на этот раз в качестве продюсера и сценариста. (Несколько лет назад лента Спилберга «Челюсти» — о фантастической акуле-людоеде, наводящей страх на Калифорнийское побережье, — прогремела по всему западному миру и «канонизировала» своеобразную модель кинозрелища, призванного поражать или оглушать, пугать или предостерегать, развлекать или отвлекать от реалий действительности многомиллионные зрительские аудитории.)

Итак, маленький городок с ровными рядами стандартных домиков. Дом, где живет эта семья, удобен, просторен. Здесь есть все — и телевизор, который включен с утра до вечера, и удобная мебель, и всевозможные бытовые машины. А у детей — множество механических игрушек. Не хватает, правда, бассейна в саду, но его уже начали копать — он скоро будет готов, и тогда наступит полное благоденствие в этом преуспевающем американском семействе...

Но внезапно однажды вечером вместе с грозой в этот благополучный дом проникает странная и страшная сила. Что-то или кто-то влечет девочку с мелькающего экрана телевизора, который забыли выключить и где уже окончилась программа. Кэрролл-Анна слышит голоса «людей телевизора», а на следующий день родители начинают догадываться, что их девочка обладает теперь какой-то неведомой силой; в комнате, где она находится, двигаются стулья, посуда на столе вращается... И наконец Кэрролл-Анна внезапно исчезает. Однако мать чувствует, что дочка где-то здесь, в доме, она слышит ее голос через телевизор, девочка зовет маму. Ужас овладевает семейством. И когда отец обращается к некой леди-профессору, специалистке по парапсихологии, а та вместе с двумя ассистентами, вооруженными съемочной и записывающей аппаратурой, является в дом, здесь происходят уж совсем неописуемые чудеса и кошмары. Световые вихри пронзают дом, захватывая мебель, вещи, игрушки, из пролома в потолке на пол сыплются разные старые предметы — карманные часы, брелоки, фотографии. Профессор в смятении, но она понимает, что здесь затронуты какие-то силы, выходящие за рамки парапсихологии. По ее приглашению в дом приходит маленькая, очень полная женщина в очках на широком детском лице — это медиум, она умеет общаться с потусторонними силами. Сосредоточившись, медиум объясняет, что девочку унесли духи мертвых (отсюда название фильма), которые чем-то встревожены, обеспокоены. Но девочка здесь, в доме, ее можно вернуть силой любви и родительской веры в добро. После целого каскада страшных событий (в дом, проламывая стены, врываются ог-

ненные смерчи, из вырытой для бассейна ямы вылезают скелеты, хлещет кровь из ванны) матери, бесстрашно стремящейся к дочери, удается вырвать ее из объятий «духов смерти».

Оказывается, у этих удивительных происшествий есть свое простое объяснение. Отец узнает от хозяина фирмы, где служит, что весь поселок, и его дом тоже, построен на месте бывшего кладбища — покой мертвых нарушен. Да к тому же люди здесь позабыли о некоторых «истинных» ценностях — они живут только бытовыми удобствами, телевизором, сплетнями, не думая о боге, не вспоминая о традициях. И семья главных персонажей фильма спаслась от страшной угрозы, выстояв в жестоком испытании против наваждения и смерти только потому, что она дружна, что все здесь любят друг друга и почитают «добро». Когда в последний раз духи мертвых пытаются унести детей в тартарары, мать, отец, мальчик, крошка Кэрролл-Анна, крепко схватив друг друга за руки, противостоят этой злой силе.

Фильм кончается символической сценой: семья уезжает из проклятого дома, из поселка, сооруженного на «нечистом» месте, и из комнаты мотеля, где они временно поселились, отец выносит в коридор телевизор — этот символ зла.

Итак, по внешним признакам перед нами обычный фильм ужасов, но, может быть, более усложненной технологии и более совершенной модификации.

Однако по существу этот традиционный для Голливуда фильм (сколько подобных лент сделано со времен первых картин Альфреда Хичкока!) во многом явление новое.

Картина явно аккумулирует определенные тенденции в современной общественной жизни. Не случайно на титрах фильма звучит американский гимн. Не случайно муж и жена перед сном читают книгу «Жизнь президента Рейгана». Не случайно, готовясь к решающему шагу и мобилизуя себя для спасения дочери, жена говорит мужу: «Надо вспомнить нашу молодость, то время, когда мы верили в идеалы, будем и сейчас такими». Не случайно и профессор парапсихологии, и медиум произносят выспренние речи о вере и сплоченности.

Несложно заметить, насколько все это созвучно общему настрою американского пропагандистского аппарата, сегодняшнему идеологическому курсу правящих кругов США, которые, не располагая радикальными средствами преодоления антагонистических противоречий частнособственнической системы, демагогически апеллируют к «традиционным ценностям американизма», призывают американцев продемонстрировать «национальное единство» в условиях экономического спада, ударившего в первую очередь по простым труженикам. Такого рода призывы — в сочетании с характерными тезисами антикоммунистической пропаганды (о «советской угрозе», о необходимости «сильной Америки» и т. п.) — все чаще встречаются сегодня на страницах американских газет, преподносятся телекомментаторами, звучат в выступлениях президента США.

Любопытно в этой связи вспомнить, как эволюционировал американский фильм, ориентированный на массовую, многомиллионную аудиторию, за последнее десятилетие.

Начало 70-х годов. Стали стихать студенческие волнения, негритянские бунты и уходить с экрана остросоциальные ленты, аккумулирующие эти явления. Именно тогда во множестве появились фильмы о катастрофах — земных и космических. Собственно, кинокартины о кораблекрушениях, землетрясениях, грандиозных пожарах и нашествиях на землю невиданных чудовищ Голливуд делал и раньше — эти модели кинозрелищ были разработаны еще в 30-е годы, в период «великой депрессии». Но вот они возникли снова. Почему? Во многом потому, что экономическая и духовная ситуация в американском обществе, как и пятьдесят лет назад, насыщена разочарованием, тревогой, страхом перед будущим. Это явственные приметы углубляющегося экономического и идейно-политического кризиса, охватившего страну. И когда на экране горит небоскреб или новый Кинг Конг — гигантская обезьяна — приходит в Нью-Йорк, когда землетрясение сотрясает Лос-Анджелес и рушатся дома и мосты, когда в воздухе загорается лайнер с пассажирами, то всегда находятся бесстрашные, ловкие и обаятельные американ-

цы (их играют Грегори Пек, Стив Маккуин, Дастин Хоффман, Клинт Иствуд и другие видные актеры) и находят выход из самого отчаянного положения, оказываясь победителями перед лицом катастрофы. Так людям, сидящим в зале, впечатляющими средствами экрана внушается мысль — ничего, будьте спокойны, потерпите, все уладится, Америка всегда найдет нужный выход...

Несколько позже возникла мода на фильмы о космических приключениях. Причем их делали режиссеры, которые в конце 60-х годов были связаны с движением «контестации» и в ту пору создавали ленты о протестующей молодежи и молодежи разочаровавшейся. Теперь вчерашний бунтарь Джордж Лукас ставит «Звездные войны» — о космических сражениях с применением ядерных бомб и лазерных устройств, а другой режиссер «контестации», Мартин Скорсезе, снимает «Нью-Йорк, Нью-Йорк» — развлекательный музыкальный фильм, картину «Бешеный бык» — жутковатый киноопус о звероподобном боксере-профессионале...

Кстати, упоминавшийся в связи с фильмом «Полтергейст» Стивен Спилберг создал серию кинолент по старому голливудскому рецепту, бывшему в ходу в период «великой депрессии»: «развлекая, отвлекать — отвлекая, развлекать». И не только! Но еще и внушать многомиллионным зрительским аудиториям идеи, соответствующие «новому курсу».

Напомним, что в начале 70-х годов Спилберг поставил два фильма прогрессивной ориентации («Дуэль» и «Шугерлэндский экспресс») — о тотальном насилии, охватившем страну. Но уже с середины прошлого десятилетия он «сменил вехи», что и подтверждает следующий перечень сделанных им картин: «Челюсти» — типичный фильм жанра «катастроф»; «Тесные контакты третьей степени» — о встречах землян с представителями внеземной цивилизации; «В поисках потерянного ковчега» — немыслимые приключения, связанные с соперничеством английского археолога и его фашиствующего конкурента из нацистской Германии. Действие ленты происходит в 30-е годы, события переносятся из Южной Америки в Гималаи, из Гималаев — на Ближний Восток. «Герои» сражаются и с дьявольской силой, и с сонмищем змей, и друг с другом. «1941-й год» — это уже фантасмагория другого рода. Здесь события разворачиваются в декабре сорок первого года в Калифорнии, к берегам которой подплывает японская подводная лодка. Она обстреливает «фабрику грез», вызывая немыслимую панику не только среди обитателей Лос-Анджелеса и Голливуда, но и среди военных, оказавшихся совершенно неподготовленными к этому нападению, которого, разумеется, никогда не было. Пьяные летчики бессмысленно кружат между небоскребами, орудия береговой обороны стреляют не в ту сторону, куда следует. Танки въезжают в витрины магазинов. А генерал, который должен руководить боевыми действиями, безмятежно смотрит в пустом кинотеатре мультипликации Диснея. Бедлам, неразбериха! Но внутренний смысл этой комедийной фантасмагории, совпадающей по причудливой воле авторов со временем военного поражения США в Пирл-Харборе, прочитывается со всей отчетливостью. Фильм как бы говорит: вот так же, как тогда, мы сегодня не готовы к нападению «врага». А кто враг? Ну, разумеется, не японцы. Значит, надо не благодушествовать, а вооружаться, готовиться...

Не столь уж безобидны и многочисленные боевики о космических войнах, в частности те, в создании которых принимал участие Стивен Спилберг. Перед зрителями возникают апокалиптические картины сражений в иных мирах и на иных планетах, но одновременно исподволь внушается мысль о неизбежности войны на земле и в космосе, войны в защиту западной «цивилизации» против тех, кто на нее покушается. Заметим попутно, что подобные картины сделаны, как правило, на хорошем профессиональном уровне, с отличными актерами — в американском кино существует давняя традиция высокой актерской культуры.

Означает ли все это, будто в кинематографе США сегодня вовсе не появляются фильмы прогрессивной ориентации? Вовсе нет — такие фильмы снимаются время от времени, хотя их гораздо меньше, чем, скажем, было в предше-

ствующее десятилетие. К ним, в частности, относится последняя картина Сиднея Поллака «Не по своей вине» — о механизме лжи, используемом буржуазной прессой. Поллак настойчиво продолжает традицию гуманизма в реалистическом американском кино. Вне «новой» стратегии кинобизнеса пытаются работать Артур Пенн и Роберт Олтмен, Фред Циннеман и Хол Эшби, Фрэнсис Форд Коппола и Сидней Люмет — однако разбор их творчества, подчас противоречивого, неровного, но почти всегда связанного с анализом острых общественных и политических проблем, — задача другой статьи.

Кинобизнес на Западе в последние два десятилетия развивался как бы зигзагообразно. Давно ли кинопродюсеров и кинопрокатчиков пугало телевидение: в 50-х — начале 60-х годов «голубой экран» сильно потеснил кинематограф, резко снизилась посещаемость кинотеатров. Не только в Европе, но и в США, где зрители всегда отдавали предпочтение кино перед всеми другими видами зрелищ, кинематограф был буквально религией американского общества, существенной частью «американского образа жизни». Но к концу 60-х годов кинопромышленности удалось в основном преодолеть кризис, вызванный наступлением телевидения. И хотя число посещений кинотеатров на душу населения, доходившее в 40-е годы до 20, понизилось вдвое, но выдвижение новых моделей кинозрелищ — постановочные супербоевики, с одной стороны, и отражение на экране молодежных и остросоциальных проблем, с другой, — повысило интерес к кинематографу. «Молодежный бунт» и негритянские волнения конца 60-х — начала 70-х годов, разочарование в «американском образе жизни» и американской демократии, особенно остро проявившееся во время вьетнамской войны и после Уотергейтского дела, способствовали этому. Состав киноаудитории изменился — в кинотеатрах стала преобладать молодежь, а у «голубых экранов» остались люди старшего возраста.

Примерно в тот же период чуткий к настроениям в правящих кругах и зрительских аудиториях большой кинобизнес, киномонополии постепенно интегрировали так называемых «независимых» режиссеров и продюсеров, использовав выдвинутую ими политическую и молодежную проблематику в своих интересах. Разумеется, при этом с экрана была во многом вытеснена социальность и антибуржуазность, хотя некоторые ленты по внешним признакам остались политическими, острыми и даже «горячими». Словом, в старую оболочку вложили совсем иное содержание. Одновременно кинобизнес — девять гигантских киномонополий и интегрированные ими «независимые» продюсеры и прокатчики — выдвинул модели кинозрелищ, созданных по старым, довоенным голливудским рецептам. На экране появились горящие небоскребы, инопланетные чудовища и «золушки», находящие свое счастье под американским небом. Многие вчерашние бунтари стали делать фильмы, рассчитанные уже не только на молодежную, но и на всю киноаудиторию: помимо названных выше «фильмов катастроф» появились и другие модели. К примеру, «Изгоняющий дьявола» — о потусторонней силе, вселившейся в ребенка; «Лихорадка субботнего вечера» и «Смазка» — о кумире дискотеки; «Рокки» — о неудачнике боксере, вдруг поймавшем фортуну — приз и прекрасную девушку впридачу, и прочие. Им несть числа. К такого рода фильмам присоединились ленты, где талантливые актеры разыгрывали простые, мелодраматические истории из семейной жизни обыкновенных людей.

И кинокартины социальные, правдивые, честные, ставящие реальные жизненные проблемы, кинокартины, развивающие славные традиции американского критического реализма в литературе и кино, стали выглядеть слабеньким ручейком рядом с мощным потоком кинозрелищ совсем иного рода и иной направленности.

Большой кинобизнес, как уже отмечалось, справился со своим сильным конкурентом — телевидением, отдав, правда, ему заметную долю своих доходов и во многом перестроив собственную систему: сегодня значительная часть киностудий Голливуда работает на телевидение. Но доходы от кино с начала 70-х годов стали расти, и не только по причинам, ука-

занным выше, но и из-за повышения стоимости билетов в кинотеатры. Американским киномонополиям удалось захватить львиную долю европейского экрана, закабалить латиноамериканский прокат, во многом подчинить своему влиянию кинодело в других регионах буржуазного мира.

Создалась ситуация, когда национальные кинематографии, имеющие давние традиции, оказались в трагическом положении. Так случилось с английским кино, обладавшим славной историей и талантливыми кадрами режиссеров и актеров, но сегодня, по существу, интегрированным американским кинобизнесом. Причем правящие круги Англии не только не сопротивляются этой агрессии Голливуда, но идут ей навстречу — по указанию министра по делам кинематографа Оппенгейма в июне 1981 года была снижена квота, минимум времени, отводимого в национальном кинопрокате для демонстрации английских фильмов, — с 30 до 15 процентов. В связи с этим актом Ассоциация независимых продюсеров заявила протест: «Мы всегда рассматривали квоту как активное средство защиты английского кинорынка от засилия американских фильмов». По тем же, в общем, причинам трагическое положение складывается и в итальянской кинематографии, одной из величайших кинематографий мира, в первые послевоенные десятилетия буквально преобразившей европейский экран.

По данным американского журнала «Голливуд рипортер» в 1981 году производство итальянских фильмов уменьшилось на 50 названий по сравнению с 1980 годом, при этом резко сократились капиталовложения в кинопроизводство. Многие выдающиеся мастера итальянского кино с горечью говорят о невозможности из-за недостатка средств осуществить свои творческие замыслы. Об этом, в частности, недавно заявил для прессы Федерико Феллини.

В связи с уменьшением в Италии количества фильмов и изменением — под прямым или косвенным воздействием американских киномонополий — их тематики и проблематики здесь наблюдается понижение интереса к кинематографу — за последние пять лет, по данным печати, в стране закрылось более двух тысяч кинотеатров.

В Испании, несмотря на то что здесь существует закон, предусматривающий равные условия для проката испанских и иностранных фильмов, все же тон в киносети задают американские монополии. Заокеанские кинобизнесмены развивают свою деятельность в двух направлениях — дают владельцам крупнейших кинотеатров более высокий процент от дохода при показе своих фильмов и просто перекупают кинотеатры у испанских владельцев. Так, испанский филиал киномонополии «Уорнер Бразерс» скупил кинотеатры одной из крупнейших ассоциаций кинопрокатчиков страны. К выгоде американских фирм недавно была введена категория «Фильм, представляющий особый интерес», предусматривающая преимущественное положение в кинопрокате и поощрение прежде всего американских фильмов, выпускаемых с гигантским рекламным размахом.

Под давлением общественности и национальных кинофирм в ряде стран принимаются отчаянные меры по спасению национального кинопроизводства. Во Франции, например, где щупальца американского кинобизнеса не только охватили сеть кинотеатров, но и повлияли на характер и тематику французской кинематографии, после победы социалистов на выборах 1981 года было принято, в соответствии с предвыборным заверением президента, решение о создании специальной комиссии по исследованию французского кинематографа. Комиссия установила, что основную угрозу развитию французского кино представляют прежде всего кинокомпании США, а кроме того, конкуренция телевидения и новые средства видеотехники.

Комиссия предложила создание государственного фонда для поощрения национального кинопроизводства и кинопроката, а также ряд других мер. Этот имеющий антимонополистический характер проект вызвал широкую поддержку в кинематографических кругах и негативную реакцию со стороны кинокомпаний-гигантов, связанных с американскими киномонополиями.

Широкая кампания в защиту национального

кинопроизводства идет в ФРГ, где в последнее время был создан ряд интересных, социально значительных фильмов.

Печать сообщает об активизации движения, направленного на защиту и развитие национальной кинематографии в Бразилии, Аргентине, имеющих давние кинематографические традиции.

Западная пресса в последнее время много пишет о «наступлении» видеобизнеса, кассетных видеомагнитофонов. Сегодня Япония выпускает видеомагнитофонов больше, чем телевизоров, — более миллиона в месяц.

Крупные киномонополии, испуганные этим «наступлением», предприняли попытки урегулировать свои взаимоотношения с видеобизнесом.

Некоторые критики называют эту тенденцию «технической революцией в сфере видеобизнеса». В специальных изданиях много пишется о «пиратстве» при изготовлении видеокассет, то есть о записи фильмов, не приобретенных у кинофирм для этих целей.

Создаются разного рода пулы и картели, объединения и тресты. Как сообщала недавно газета «Вэрайети», президент американской фирмы «Спуд Видео», занимающейся видеобизнесом, призвал создать всеамериканскую ассоциацию по сбыту видеозаписей и развернуть решительную борьбу с «видеопиратством». Ежегодно в Лас-Вегасе стала проводиться выставка «Электроника для потребителя». В видеобизнес включились крупные кинокомпании. По данным той же «Вэрайети», в Америке видеокассеты с записью тридцати фильмов Уолта Диснея продаются в 4000 торговых точек.

Одна из фирм видеозаписи заплатила кинокомпании «Юнайтед Артистс» 60 миллионов долларов за 500 фильмов, созданных этой киномонополией за многие годы. «Юнайтед Артистс» поспешила включить в этот список двенадцать фильмов о Джеймсе Бонде. Так что «суперагент 007 с правом применять оружие» может теперь совершать свои невероятные «подвиги» в каждой квартире. Порнографические видеокассеты принесли гигантские барыши выпускающим их фирмам.

В середине 70-х годов перед кинобизнесом снова возник призрак старого и, казалось бы, уже поверженного конкурента — телевидения. На этот раз в облике кабельного телевидения и частных передатчиков, программа которых состоит из кинофильмов, нередко добытых контрабандным, «пиратским» способом.

Недавно в Женеве была образована Международная ассоциация по коллективному управлению передачей прав для демонстрации телефильмов по кабельному телевидению, во главе которой стал видный итальянский продюсер Франко Кристальди. Цель ассоциации — упорядочить коммерческие связи кино с кабельным и частным телевидением, получившим очень большое распространение в Европе, особенно в Италии: здесь в эфир выходят многие сотни частных телестанций, показывающих с утра до поздней ночи самые различные фильмы — от детских мультипликационных и приключенческих до эротических.

Но беспокоят эти новые телезрелища по большей части европейских продюсеров, и так основательно притесняемых американскими кинокомпаниями. Сами заокеанские киномагнаты не столь уж взволнованы — они надеются преодолеть и эту опасность...

●

Итак, кинобизнес изворачивается, ищет новые способы выживания и преуспевания. Лишь одним только не занят он — это поддержкой тех произведений для большого — белого и малого — голубого экрана, которые служат гуманизму, прогрессу, высоким целям подлинного искусства.

Еще в начале века А. М. Горький в очерке «Город Мамоны» с гневом писал об американском театре, попавшем в руки трестов, жестко диктующих характер репертуара: «...превращение искусства в средство наживы — серьезный проступок при всех обстоятельствах, но в данном случае это положительно преступление, поскольку оно насилует личность автора и фальсифицирует искусство. И если закон предусматривает наказание за подделку пищевых продуктов, он должен безжалостно поступать с теми, кто фальсифицирует духовную пищу народа»[1].

[1] Горький М. Полн. собр. соч., т. 6, с. 435—436.

Горький написал эти слова о театре тогда, когда кинематограф делал свои первые шаги. Но самое молодое искусство оказалось даже в еще большей зависимости от денежного мешка и способов фальсификации искусства. Подделка духовной пищи стала системой кинопредпринимательства. Сегодня речь идет уже не просто о подделке духовных ценностей могучими средствами экрана, а о подлинной аудиовизуальной агрессии.

В капиталистическом мире ежегодно выходит на экраны более 3 тысяч картин — цифра немалая, однако лишь несколько десятков фильмов можно отнести к прогрессивному крылу мирового кино. Это факт, который не отрицает и буржуазная критика.

Кино может служить и служит прогрессу, человеку и человечеству, делу мира. Но кинематограф, взявший установку на разрушение личности, поддерживая идеи неверия в социальный прогресс, насаждая агрессивность, жестокость, ведя фронтальную пропаганду войны, по существу, ополчается против главных гуманистических ценностей.

Экранное искусство в капиталистических странах с предельной наглядностью и не только своими негативными явлениями, но и явлениями позитивными, связанными с традициями критического реализма, отражает тотальный идейно-политический и духовный кризис, охвативший буржуазный мир в последние годы. В концентрированной форме кино как чуткий барометр общества выражает самые существенные, бросающиеся в глаза и потаенные черты этого кризиса, поразившего, по существу, не только все механизмы буржуазной экономики и правопорядка, но и всю общественную, социальную, личную жизнь людей.

Кризис, охвативший все стороны общественной и духовной жизни при капитализме, исказил и подорвал гуманистические ценности, которыми так гордилась буржуазия в период своего подъема. Буржуазная идеология, как раковая опухоль, поразила все участки общественного организма, в том числе и искусство.

Происходит процесс дальнейшего разложения буржуазной идеологии и всей буржуазной культуры и искусства.

Кинематограф, являющийся массовым и действенным видом современного искусства, уже в силу этих причин занимает особое и чрезвычайно важное место в системе идеологического противоборства социализма и капитализма.

Современный кинематограф капиталистического Запада — явление в высшей степени сложное и противоречивое. Здесь сталкиваются и борются разные идеологические и художественные тенденции и направления, от самых реакционных и антикоммунистических до демократических, прогрессивных.

Особенно наглядно это видно на примере крупнейшей кинематографии Запада — кинематографии США. На протяжении всей своей истории голливудские кинокомпании немало потрудились, чтобы найти, по определению французского критика Астра, «тип фильмов, который в данный момент, в данном социальном и культурном контексте будет привлекать наибольшее количество зрителей; найти нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя», чтобы по возможности исключить проникновение в фильмы всякой сомнительной отсебятины; привести этот общий знаменатель в соответствие со стандартами доброкачественного «американизма» (годного даже для экспорта) или, что предпочтительнее, унифицировать интересы разнородной публики, руководствуясь интересами правящих классов, которые относительно однородны».

В дело здесь идет все — фильмы о бедных «золушках», вдруг находящих своего «принца» в обществе «равных возможностей», псевдоисторические боевики и музыкальные комедии, всевозможные «фильмы катастроф». Заключив союз с церковью, Голливуд претендует на то, чтобы создаваемые на его студиях ленты рассматривались как верные хранители «национальной нравственной традиции». Согласуя свои действия с интересами большого бизнеса и правительственных кругов, кинокомпании делают ставку на то, чтобы фильмы в конечном счете укрепляли существующий правопорядок и внушали доверие и уважение к «американскому образу жизни» не только у себя в стране, но и за рубежом.

Экспансия американского кинематографа и

прежде всего того его крыла, которое мифологизирует и деформирует сознание масс, принявшая в последнее время особенно широкий характер, вызывает законную тревогу не только деятелей кино, но и всей прогрессивной мировой общественности.

Американскому монополистическому капиталу, как уже говорилось выше, удалось в последние годы утвердиться на европейских кинорынках и повлиять на развитие европейских кинематографий, имеющих гуманистические и реалистические традиции.

Монополистический капитал и его пропагандистский аппарат широко используют кинематограф в своих целях, пытаясь привить массовым аудиториям мифы, приукрашивающие капиталистическую систему, рисующие ее «разумные» перспективы или же при помощи сложного, а иногда и не очень сложного камуфляжа отвлекающие массовое сознание от реальных процессов, происходящих в современном обществе.

На противоречивой палитре западного экрана нередко уживаются — подчас в причудливом, немыслимом симбиозе — идеи, почерпнутые из самых различных и, казалось бы, несовместимых источников. Здесь и элементы традиционных и новомодных буржуазно-апологетических конструкций, и по сути своей сходные с ними мотивы, заимствованные у «радикальных» критиков буржуазного миропорядка. Так, например, авторы ряда европейских и американских фильмов стали настойчиво проводить мысль о возникновении у капиталистов и рабочих сознания, исключающего какую-либо оппозицию друг другу, о возможности совпадения их личных потребностей и стремлений. Чувствуя кризисную ситуацию, в которой находится буржуазный мир, и в то же время стараясь его спасти, киномонополии и зависимые от них так называемые «независимые» продюсеры и режиссеры в последние полтора-два десятилетия стали выпускать многочисленные фильмы-мифы, имитирующие разного рода злободневные политические события. Так, появились фильмы о мафии, о коррупции в высших эшелонах власти, об Уотергейтском скандале, американской агрессии во Вьетнаме. Уклоняться от такого рода тем кинобизнесмены уже не могут — они вынуждены допускать известную долю критики, ибо язвы общественной жизни столь очевидны и столь заметны каждому, что не замечать их уже нельзя. Поэтому, применяя сложный камуфляж, бизнесмены от кино и нанятые ими режиссеры и сценаристы пытаются интерпретировать эти реальные ситуации, вызванные кризисом буржуазного правопорядка и бытия, в соответствии со стратегическими целями буржуазной идеологии и буржуазной пропагандистской деятельности.

Именно в контексте этих реальных процессов, обусловленных мировым кинематографическим развитием, должно прочитываться и такое характерное заявление итальянского актера Джана Марии Волонте, сыгравшего много ролей в серьезных, проблемных фильмах: «Я знаю, что такое политика в области кино, но я определенно не верю в термин «политическое кино», вскормленный буржуазной критикой». Более того, Волонте считает, что весь кинематограф на Западе — и «массовый», и «элитарный» — находится сегодня в сфере политики. И, конечно, в значительной мере он прав.

В структуру классических киносюжетов вкладываются и такие мотивы, которые уводят сознание зрителей от реальности. Отсюда и «фильмы катастроф», и всякого рода «бесовщина». Западный кинематограф дает немало и других примеров идеологической стратегии «сращивания» в искусстве традиционных буржуазных мифов и «новых» концепций. Одна из главных целей такой стратегии — скрыть истинную социальную роль буржуазного искусства, осознание которой приводит все большее число западных художников к разрыву с господствующей культурой.

Для всех этих фильмов характерна относительная достоверность деталей и ассимиляция модных философских и социальных теорий. Таким образом, большинство картин, рассчитанных на все зрительские аудитории, несет на себе печать диффузии, взаимопроникновения явлений, ранее присущих так называемым элитарным фильмам и традиционной «коммерческой» продукции.

Стратегия монополистического капитала и его

пропагандистского аппарата в области кино как бы двояка: с одной стороны, стремление к созданию «псевдокультуры», открыто ориентированной на деформацию сознания миллионов людей, с другой — поддержка тех явлений искусства, которые имеют все внешние приметы истинно художественных ценностей (проблемность, политическая актуальность, изыски в области формы), но, по существу, также связанных с задачей деформации духовного статуса человека. Обеим этим линиям противостоит демократическая культура в различных, разумеется, ипостасях.

Как известно, 70-е — начало 80-х годов проходили в западном кино под знаком углубления явлений, связанных с общим экономическим и идейно-политическим кризисом буржуазного общества. Это проявилось, в частности, в прямой поддержке монополистическим капиталом и буржуазным государственным аппаратом реакционных и консервативных произведений кинематографии. В борьбе с этими явлениями, в свою очередь, развивались демократические, прогрессивные тенденции.

Каковы причины развернутой новой американской администрацией «психологической войны» против нашей страны, против мира социализма? Это дальнейшее углубление экономического, идейно-политического и духовного кризиса капиталистической системы. Это крупнейшие внешнеполитические поражения США в различных районах мира и расширение фронта антиимпериалистической и антикапиталистической борьбы. Это рост противоречий между США и странами Западной Европы, Латинской Америки. И, наконец, это осознание не только широкими массами трудящихся, но и интеллигенцией капиталистического Запада своего положения, социальной и нравственной стагнации, что ведет в искусстве к созданию произведений антибуржуазной ориентации.

Такие произведения появляются не только в Италии, где имеются давние и исключительно перспективные традиции критического реализма и гуманизма, но, например, и в ФРГ, где в последнее двадцатилетие развивались антибуржуазные тенденции, связанные с творчеством Клюге, Фассбиндера, Шлёндорфа, Вендерса, фон Тротта и других режиссеров, ведущих сложный, порой противоречивый поиск альтернативы буржуазному искусству. Они возникают и в «малых» кинематографиях западноевропейских государств. С особой наглядностью прогрессивные тенденции обнаруживают себя в кинематографиях ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки, о чем ярко свидетельствует последний, седьмой по счету, Международный кинофестиваль в Ташкенте. Эти тенденции ощутимы и в американском кино, в работах некоторых видных художников, которые, используя противоречивый характер голливудского кинопроизводства, преодолевая трудности и преграды, создают фильмы гуманистической и реалистической ориентации. И это тоже надо видеть.

Утрата буржуазной идеологией своего влияния на массы, неспособность выдвинуть какую-либо альтернативу по глобальным проблемам человечества, кроме той, которую дает марксистско-ленинское учение, реальный социализм и осознание массами (в том числе и интеллигенцией) в капиталистических странах кризисной ситуации в буржуазном мире, вызвали у идеологов империализма и реакции настоящее замешательство. Антикоммунистическая кампания, развернутая в последнее время монополистическим капиталом, его пропагандистским и чиновничьим аппаратом с привлечением части интеллигенции, — не что иное, как истерическая попытка противодействовать осознанию массами бесперспективности капиталистической системы.

Буржуазные идеологи постоянно твердят о правах человека, о гуманизме. Но в их устах — это лишь пустые словосочетания. Подобно тому как их хозяева — империалистические круги, военно-промышленный комплекс, транснациональные корпорации — грубо попирают элементарные человеческие права, инспирируя и непосредственно осуществляя агрессивные акции в различных районах мира, так и оплачиваемые этими кругами режиссеры и сценаристы ведут наступление на реализм и гуманизм.

В каких направлениях развивалась эта экранная агрессия? Здесь прежде всего надо назвать попытку американских киномонополий, владе-

ющих производством и прокатом фильмов в США и во многих зарубежных регионах, привести к «общему знаменателю» запросы и потребности зрителей, ассимилируя самые различные настроения и тенденции: и консервативные, связанные с так называемой «американской мечтой», и тенденции, возникшие в период протеста, «контестации» в конце 60-х годов, приспособив их на свой лад — через создание эскейпистских зрелищ, «фильмов катастроф», политических боевиков, спекулятивно эксплуатирующих интерес массовой аудитории, особенно молодежной, к проблемам научно-технической революции, экологии, космоса, защиты мира и демократических свобод, и тому подобное. Сюда же относится политизация и «респектабилизация» порнографии, которой придан «серьезный», «научный», «философский» характер, с привлечением теоретических постулатов «сексуальной революции» — явление, принявшее в кинематографе Запада глобальный характер, в конкретной форме воплощающее более общую антигуманистическую тенденцию взаимопроникновения «массового» и «элитарного» искусств; с ее помощью также пытаются внедрить в сознание зрителей догмы буржуазной идеологии.

Аналогичной функцией нагружается и мода «ретро», обращение к прошлому, прежде всего к периоду 20-х и 30-х годов, идеологический смысл которого — приукрасить историю империалистических государств, деформировать понятие фашизма, переводя его из категории политической и идеологической в категорию психопатологическую (с применением «фрейдо-марксистских» теорий). Параллельно развивается тенденция деформации и искажения гуманистических ценностей, выработанных человечеством, — создаются фильмы, фальсифицирующие историю и биографии великих деятелей культуры прошлого, произвольные экранизации классики.

Ставится задача — привить многомиллионным аудиториям кино и ТВ культ насилия, жестокости, изощренной эротики. Стратегическая установка этого направления экранной агрессии — вытеснить из массового сознания ответственность за судьбы человечества или внушить чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов; издатели, литераторы, деятели кино и телевидения, используя самые различные, часто маскировочные средства, навязывают читателям и зрителям культ силы, поэтизацию жестокости, извращенный аморализм.

Воинственный антигуманизм стал сердцевиной подавляющего большинства фильмов, создаваемых ныне капиталистическими кино- и телемонополиями США и ряда европейских стран. Сегодня этого не скрывает даже буржуазная пресса.

В ход идет и поэтизация через кино- и телефильмы международного терроризма, нарушений законности и международного права. Подобным подходом отмечены не только фильмы из серии о «подвигах» секретного агента 007 Джеймса Бонда, а также их многочисленные версии, сделанные в Японии, Гонконге, но и картины «новой модификации», о которых говорилось выше: моральное развенчание человека, социальный пессимизм, глобальный подрыв гуманистических ценностей — такова их «сверхзадача». Особенно опасным в свете сегодняшней мировой обстановки выглядит стремление привить многомиллионным зрительским аудиториям легкомысленное отношение к возможности мировой ядерной войны, которая подается как неизбежный итог человеческой цивилизации — через развлекательные фильмы о космических приключениях и фантастические ленты с «философским» содержанием, детские мультипликационные серии о боях в космосе с применением лазерных устройств и атомных бомб и так далее.

В конце 70-х — начале 80-х годов на кинематографе капиталистического Запада сказывается влияние так называемого «неоконсерватизма». «Термин «неоконсерватизм», — пишет американский критик Деннис Ронг, — это новейшее журналистское изобретение. Каким бы он ни был, термин обозначает вполне определенную группу политических интеллектуалов, которые контролируют некоторые влиятельные журналы, имеют тесные связи с рядом издательств, фондов и отдельными профессиональными политиками».

Таким образом, речь идет об идеях самого реакционного толка, которые охватывают в США прежде всего сферы политические. При

этом следует иметь в виду, что некоторые буржуазные искусствоведы, стоящие на позициях антикоммунизма, но называющие себя либералами, сегодня тоже обрушиваются на «неоконсерватизм», но вкладывают в это понятие совсем другой смысл: они, например, просто-напросто отрицают любые исторические или национальные ценности, противостоящие модернизму, «контркультуре». Ясно, что критика «неоконсерватизма» с позиций элитарного модернизма — это та же вывернутая наизнанку буржуазность. «Контркультура» в любых вариантах не может быть альтернативой консерватизму и «неоконсерватизму».

Недавно в Париже вышла книга Бернара-Анри Леви «Французская идеология». Один из «основателей» так называемой «новой философии» развернул изобретенную им концепцию исторического процесса. Вчерашний «новый левый», сегодняшний махровый антикоммунист и антисоветчик, Леви пытается по-своему истолковать историю Европы, и в частности историю возникновения фашизма. Фашизм под его пером — это совсем не разбойничий германский и итальянский фашизм, сокрушенный Советской Армией, антифашистскими силами мира, это нечто всеобъемлющее и эфемерное. Леви договорился до такого «смелого» утверждения, что сам фашизм, его идеология зародились на французской почве. А где, спрашивается, были гитлеровская Германия, фашистская Италия? Леви оплевывает французскую культуру, ее гуманистические традиции. Фашистскую идеологию он находит даже среди коммунистов и вообще левых, демократических сил. Не брезгуя гнусной клеветой на движение Сопротивления, на французский народ, «новый философ» по существу снимает ответственность фашистской Германии за преступления против человечества. И, разумеется, что вполне логично для авторов такого рода, идеалом объявляется Америка, «американская демократия», «американский образ жизни», страна, которую, по мнению Леви, могут не любить лишь фашисты.

В самой прямой связи с такого рода «теоретическими» писаниями и практикой транснациональных корпораций, за спиной которых стоит монополистический капитал США, находится кинопродукция многих буржуазных кинокомпаний.

В 70-е годы в кинематографической прессе прошли дискуссии по поводу картин «Лакомб Люсьен» французского режиссера Луи Малля и «Ночной портье» итальянского режиссера Лилианы Кавани; в этих фильмах делался далеко идущий вывод — природа фашизма, оказывается, заключена в самой личности человека: он готов либо творить насилие, либо подчиняться насилию. В лентах такого рода [2], а их вышло немало, фашизм из категории политической и социальной превращался в некий садо-мазохистский комплекс, якобы присущий каждому человеку, но проявляющийся в зависимости от обстоятельств.

В многочисленных подлинно антифашистских фильмах мирового кино подобных двусмысленностей не встретишь. Реакция и фашизм — это реакция и фашизм, а не что-то другое. И их происхождение отчетливо связано с расстановкой классовых сил, а не с психикой человека, не с массовым сознанием, закрепощенным сексуальным «табу». Не выдерживают никакой критики и трактовка фашизма с позиций транснациональных монополий, всяческое приукрашивание американского империализма, действий финансового капитала, поиски «зародыша» фашизма в демократических, освободительных и социальных движениях.

Упомянутый выше фильм Лилианы Кавани «Ночной портье» появился несколько лет назад, но о нем нелишне вспомнить в связи с новой работой режиссера — «Кожа». Эта картина впервые была показана на Каннском фестивале 1981 года, вызвав бурную дискуссию в печати, не завершившуюся и до сего дня.

«Кожа» поставлена по известному роману итальянского писателя Курцио Малапарте, действие которого относится к тому времени, когда англо-американские войска, высадившиеся на Сицилии в июле 1944 года, развивали наступление в Италии. В сценарии использованы

---

[2] Существенно, что «чисто европейскими» эти фильмы назвать нельзя: сейчас в Западной Европе почти не осталось более или менее солидных кинопредприятий и фирм, которые не были бы определенным образом связаны с американским капиталом.

только некоторые мотивы многопланового повествования, причем свойственные книге декадентские черты повлияли известным образом и на стилистику картины.

По внешней видимости фильм не лишен критического отношения к американцам. Оказавшись в Италии, американские вояки озабочены не столько ведением боевых действий против союзной с гитлеровской Германией державы, сколько извлечением выгоды из сомнительных коммерческих махинаций и веселым времяпрепровождением в обществе неаполитанских проституток. Дело доходит до того, что один из американских генералов сквозь пальцы смотрит на то, как вполне исправный танк «Шерман» спекулянты распродают на детали; он позволяет себе общаться с каким-то проходимцем, выдающим себя за участника Сопротивления и предлагающим выкупить спрятанных у него пленных немецких солдат, в противном случае угрожая «пустить их на мыло» — в буквальном смысле слова... Да, все это есть в картине.

На поверку, однако, оказывается, что антиамериканизм «Кожи» — всего лишь камуфляж. Кавани изображает американцев как олицетворение хотя и грубой, но здоровой и справедливой силы, как людей, с легкостью преодолевающих все трудности и способных на благородные поступки. Впрочем, здесь ничего неправдоподобного нет. Разве мало было в армии США, сражавшейся в Европе, людей достойных и смелых? Странно другое. Замечательные качества «американских парней» у Кавани — намеренно выбранный фон, на котором все действующие в фильме итальянцы, все, без различия социального положения, выглядят как гниющий, разлагающийся, деградировавший сброд; спекулянты, проститутки, сексуальные извращенцы — вот кто они такие! Не случайно столь подробно и долго изображается в картине оргия гомосексуалистов, которую главный персонаж ленты, итальянский писатель, посещает вместе с женой американского сенатора. Не случайно одним из ведущих мотивов фильма становится тема «некрофилии», упоение культом смерти и самыми мерзкими извращениями. А настоящих патриотов, антифашистов, борцов Сопротивления (напомним, что события ленты разворачиваются в Италии 1944 года) здесь просто нет — есть только приспособленцы, жулики, подонки...

Мы помним замечательные фильмы итальянского неореализма, показавшего мир простых людей, их пафос ненависти к фашизму, протест против социального зла. Помним и антифашистские фильмы, созданные в 60—70-х годах в Европе и США.

Фильм же Лилианы Кавани намеренно воинственно направлен и против неореализма, и против гуманистического искусства вообще. Да, собственно, автор и не скрывает этого. «Я сознательно не хотела черпать вдохновение из неореализма, который возник сразу же после событий, о которых идет речь в фильме, — писала Лилиана Кавани. — Мы вместе со сценаристом Данте Феррети пошли по пути «гиперреализма», то есть стремления восстанавливать события через изображение вещей». И далее она отмечает, что в книге Малапарте, по которой поставлен фильм, больше всего ее привлекли «отрешенность и цинизм».

Что ж, это правда! Цинизма в этой картине более чем достаточно, как, впрочем, и во многих сотнях других лент, созданных в последние годы на Западе.

Дело дошло до того, что в 70-е годы одной американской кинокомпанией (совместно с ФРГ) был создан фильм «Штайнер—Железный крест» (режиссер Сэм Пекинпа), открыто прославляющий гитлеровский вермахт; здесь в центре сюжета — обаятельный, «гуманный» и бесстрашный гитлеровский унтер-офицер. Недавно на экранах США и Европы появилась новая картина, прославляющая подвиги мужественного Штайнера — в обеих лентах его играет известный американский актер Джеймс Кобурн, специализировавшийся в прошлом на ролях ковбоев, то есть в амплуа априори положительном...

Таким образом, лучшие антифашистские фильмы социалистического реализма, а также фильмы на эту тему прогрессивных художников-реалистов капиталистических стран вступают в бескомпромиссный идеологический спор с теми кинокартинами, которые либо предна-

меренно искажают историю второй мировой войны, либо при помощи современных буржуазных философских теорий деформируют само понятие фашизм, либо, как это делают «новые философы» и их поклонники в сфере кино, под видом критики фашизма оплевывают демократические движения, коммунизм, великие гуманистические ценности.

В такого рода поделках проявляется стремление американских киномонополий не только захватить в свои руки или поставить под свой контроль кинопроизводство и кинопрокат в странах Западной Европы, где имеются славные традиции национального реалистического и гуманистического киноискусства, но, по существу, и вообще ликвидировать национальные кинематографии или же привести их «к общему знаменателю», подчинив голливудским идейно-эстетическим установкам.

Маркс называл буржуазную идеологию извращенным сознанием, затемняющим правильное понимание объективной реальности. Это извращенное сознание пронизывает подавляющее большинство фильмов, выпускаемых капиталистическими кинофирмами.

●

Гуманистические проблемы стали центром, главным объектом идеологической борьбы на экране. Кинематограф, взявший установку на разрушение личности, поддерживающий идеи неверия в социальный прогресс, покушается на основополагающие гуманистические ценности, выработанные человечеством.

Все эти явления — следствие общего кризиса капитализма и обострения идеологической борьбы.

Можно привести огромное количество разнообразных примеров изощренного коварства наших идейных противников, пытающихся приспособить для своих классовых целей самое могучее средство влияния на массы — кино- и телеэкран, а также киноведение и кинокритику.

В борьбе против коммунистической идеологии и реального социализма сегодня гораздо масштабнее, чем раньше, используются литература и искусство — в антисоветскую кампанию пытаются втянуть писателей, кинорежиссеров, театральных деятелей, критиков, искусствоведов. И, разумеется, такое могущественное оружие воздействия на общественное сознание, каким является кино, здесь применяется широко и часто. При этом, с одной стороны, упор делается на «обработку» творческой интеллигенции, — ей «впрыскивают» антикоммунистические бактерии и стремятся использовать ее в борьбе с социализмом, с его наукой и культурой. А с другой — зрителю с помощью экранного искусства прививается социальная пассивность, преподносится антикоммунистическая мифология.

Антикоммунизм и антисоветизм на экране — это лихорадочные истерические и заранее обреченные попытки затормозить неуклонный процесс роста революционных, прогрессивных сил в мире, противодействовать осознанию массами, в том числе интеллигенцией, бесперспективности капиталистической системы; причем нередки случаи привлечения известных режиссеров, сценаристов, актеров к созданию фильмов, отвечающих этой установке.

Вот характерный пример. Клинт Иствуд — один из самых популярных американских актеров, специализировавшийся в амплуа ковбоев, гангстеров, шерифов. Он начал в 60-е годы в Европе с участия в «спагетти-вестернах», приключенческих фильмах из жизни Дикого Запада, изготовленных не в Голливуде, а в Италии. Он играл в таких известных картинах, как «На несколько долларов больше», «Хороший, плохой, злой», квалифицированно поставленных Серджо Леоне.

Перешагнув свое пятидесятилетие, Клинт Иствуд решил испытать себя в режиссуре. Один из последних его фильмов «Огненный лис» имеет открыто политический, антисоветский, агрессивный характер. Сам Иствуд играет в нем американского летчика Митчела, имеющего вьетнамский опыт, но теперь отдыхающего на покое. В один прекрасный день командование НАТО решает поручить ему тайно пробраться в Советский Союз и похитить секрет нового советского самолета с кодовым наименованием «Огненный лис», который может сбивать любые ракеты и подчиняется лишь командам, отданным мысленно. И вот Митчел в

Москве — здесь и происходят самые невероятные его «дуэли» с «красными агентами», здесь он налаживает контакты с какими-то личностями из «диссидентских кругов». В конце концов Клинт Иствуд — Митчел, несколько раз меняя свою внешность, выходит, как и полагается в вестерне, победителем...

Что это? Еще одно добавление к «бондиане»? Но бесстрашный «защитник» западной цивилизации, «суперагент с правом на убийство», совершал свои подвиги по большей части в фантастических ситуациях — в космосе, под водой или в странах, название которых не уточнялось. Он тоже боролся с «красными», но изображавшимися, скорее, абстрактно-фантастически, условно.

Здесь же налицо стремление к конкретности, отнюдь не случайное, разумеется...

Такой же характер носит еще один шумно разрекламированный фильм — «Энигма» режиссера Шварца, известного постановкой второй серии пресловутых «Челюстей». В главной роли здесь занят американский актер Мартин Шин, ставший популярным после фильма Копполы «Апокалипсис сегодня». «Энигма» — полатыни «загадка». И все в этой ленте построено на загадочных хитросплетениях сюжета, развертывающегося в Берлине, куда проникает агент ЦРУ, чтобы похитить из советского посольства шифровальную машину...

Одновременно на экранах появилась картина «С попутным ветром на Запад» американского режиссера Делберта Манна, направленная против Германской Демократической Республики. А рядом — еще один клеветнический фильм, «Человек из Праги», авторы которого пытаются «проиллюстрировать» известный тезис американской администрации о международном «терроризме», якобы инспирированном социалистическими странами.

Привлечение крупных, высокооплачиваемых актерских и режиссерских сил к киноизделиям такого рода — новое в стратегии Голливуда, развернувшего невиданную по масштабности экранную агрессию, направленную против стран социалистического содружества, против мира и гуманизма.

Все это выдвигает новые задачи перед всем фронтом искусствознания. В частности, необходимо не только разоблачать различные формы экранной агрессии империализма, направленной на искажение сознания миллионов людей в угоду реакции, но и глубже разрабатывать методологические проблемы изучения зарубежного кино.

Критический анализ основных закономерностей, новейших тенденций и явлений в развитии современного западного кинематографа в условиях углубления духовного кризиса капиталистического общества является весьма актуальной и важной задачей искусствознания.

Представляется по-прежнему важной дальнейшая разработка проблем, связанных с уяснением особенностей буржуазной «массовой культуры», с ее критикой и уточнением соответствующей терминологии. Дело в том, что массовость в смысле количественного распространения экранного искусства отнюдь не является свидетельством его прогрессивности или реакционности. Необходимы иные методологические критерии анализа, главный из которых — идейно-художественная сущность конкретного произведения, взятого в широком социально-культурном контексте.

В постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» подчеркивается, что художественное слово всегда было острейшим оружием в борьбе за торжество марксизма-ленинизма в идеологическом противоборстве двух мировых систем. Большой успех политического романа, публицистического фильма, говорится в партийном документе, показывает, что это направление в художественном творчестве отвечает духу времени.

В обстановке «психологической войны», развернутой агрессивными империалистическими кругами против государств социализма, в условиях расширения экспансии американских киномонополий в различных регионах земного шара совершенно особое, поистине всемирное значение приобретает опыт советского многонационального киноискусства. Никто не в силах опровергнуть тот факт, что именно деятели советского кино впервые и со всей опреде-

ленностью утвердили место кинематографа в ряду других искусств — как части общенародной культуры, вместе с литературой, живописью, музыкой.

И когда советские фильмы — и выпуска прошлых лет, и современные — попадают на экран Запада, возникает ситуация, которая никак не входит в расчеты империалистических кругов и наемных апологетов их политики, угрожающей существованию человечества. Когда советские фильмы пробиваются через «железные занавесы» буржуазного проката, сквозь заслоны враждебной пропаганды, то даже в аудитории, основательно зашоренной подобной пропагандой, они оказываются властной, могучей, побеждающей силой. Побеждающей своим многообразием, утверждением высоких гуманистических ценностей нашего общества, высокой жизненной правдой.

Игорь Фесуненко

Самоубийство Америки

На экране американский шериф демонстрирует автоматическую винтовку с укороченным стволом: «В любом универсальном магазине можно купить такое оружие»...

Грохот выстрелов. Звуки сирен полицейских машин...

Падает на тротуар негр, в упор застреленный полицейским. Смертельно раненная женщина скатывается по ступеням крыльца жилого дома и в судорогах умирает...

...Так начинается этот фильм, недавно виденный мною в Париже. Начинается с убийств. Рассказывает об убийствах. Заканчивается сообщением об очередных жертвах этой страшной страны Америки. Невозможно подсчитать, сколько смертей проходит крупным планом перед глазами зрителей за полтора часа экранного времени, пока мы смотрим ленту «Убийство Америки», поставленную режиссером Шелдоном Ренаном (продюсер Матахиро Мамамото).

В западном кинематографе появилась в последнее время мода на фильмы или даже сериалы-«энциклопедии». Я видел интересные энциклопедические сериалы, рассказывающие о городах, о музеях, о железных дорогах, о крупнейших реках мира, об истории авиации. Лента Шелдона Ренана представляет собой документальную энциклопедию убийств — социального явления, которое приобрело в США характер эпидемии и грозит стать самой наглядной и типичной приметой «американского образа жизни». Этот фильм показывает нам всю немыслимо пеструю и невообразимо разнообразную палитру американских убийств: от политических покушений до бессмысленно диких кровавых извращений сексуальных маньяков. Он рассказывает об убийствах ради денег и ради славы, от скуки и по причине равнодушия к жизни, из-за отсутствия кредита в банке или хорошего настроения. Он живописует убийства индивидуальные и групповые, огнестрельным и холодным оружием. Полтора часа экранного времени, пока кровь хлещет в зрительный зал Ниагарским водопадом, а грохот револьверных выстрелов вырастает до эпического крещендо артиллерийской канонады, в не успевающей осмыслить эту кровавую фантасмагорию голове бьется мысль: «Что же за чудовище — эта страна, с таким мазохистским смакованием убивающая сама себя? С такой поразительной легкостью уничтожающая самых неприметных своих граждан и вознесенных на вершину власти президентов, банковских кассиров и кинозвезд, опустившихся наркоманов и знаменитых конгрессменов, полицейских и воров, стариков и детей?..»

А потом появляется сомнение: я смотрю этот нескончаемый калейдоскоп убийств, и мне начинает казаться, что это — преувеличение. Режиссер сознательно нагнетает, так сказать,

страсти, чтобы оглушить и потрясти зрителя. Конечно, это действует, конечно, это шокирует. Но убивают ведь не только в Америке? В каждой стране можно найти своих преступников, фанатиков и маньяков. И если взять да смонтировать в одной ленте убийства, предположим, английские, французские или канадские, не получится ли точно такой же эффект?

И словно отвечая на эту кажущуюся резонной мысль, с экрана звучит голос диктора:

«Америка — единственная из промышленно развитых стран, где люди гибнут так легко и так быстро. В мирное время здесь погибает больше населения, чем во время войны. С начала века в США насильственной смертью погибло около миллиона человек».

Да, это правда: нигде в мире человека не убивают с такой легкостью, как в Америке. Нет другой страны на земле, где так стремительно (каждые 27 секунд) совершались бы серьезные преступления с применением насилия, где так часто (каждые 24 минуты) от руки преступников погибали бы люди.

Особенно оглушительно выглядит бесспорный приоритет Америки в этой сфере человеческого бытия (или, если уж быть точным, «небытия»), когда мы сравниваем такие цифры: в 1981 году в Японии было совершено 171 преступление с применением огнестрельного оружия, в ФРГ — около 300, а в Соединенных Штатах — 340 тысяч! Статистика, как известно, знает все. По подсчетам американских специалистов, в этой стране в расчете на душу населения в конце 60-х годов совершалось убийств в 2 раза больше, чем в Англии, Франции или Японии, в 7 раз больше, чем в Бельгии, в 9 раз больше, чем в Дании.

Да, действительно, нигде в мире человеческая жизнь не висит на такой тонкой и непрочной ниточке, как в Америке, и если у кого-либо и были сомнения на этот счет, то они исчезли, когда этот печальный приоритет Соединенных Штатов признал в сентябре 1982 года сам президент Рейган, заявивший: «У нас есть все основания чувствовать себя встревоженными. Мы живем в атмосфере преступности, которая в прошлом (1981-м. — *И. Ф.*) году унесла более 22 тысяч человеческих жизней и затронула приблизительно одну треть всех американских семей. Только лишь за прошедшее десятилетие,— сказал президент,— число преступлений, сопровождавшихся применением насилия, увеличилось почти на 60 процентов».

Возникают вопросы: почему? Кто виноват? Чем объяснить, что именно Америка — страна, добившаяся в свое время самых впечатляющих в капиталистическом мире успехов в сфере экономики, страна, долгое время обгонявшая «старушку Европу» по темпам роста, по уровню накопленного национального богатства, по роскоши автомобилей и протяженности железных дорог, по высоте небоскребов и скорости самолетов, по космическим успехам и тиражам фильмов, стала страной самого массового и жестокого насилия? Почему она, сумев послать трех своих граждан на Луну, не может гарантировать остальным право на самое первое и самое священное из гражданских прав: право на жизнь? Это право Америка не гарантирует даже своим президентам...

30 марта 1982 года. Президент Рейган выходит из подъезда вашингтонского отеля «Хилтон». Несколько шагов до ожидающего его автомобиля. Дежурная улыбка репортерам и небольшой группе зевак, приветственный взмах рукой. И в этот момент — грохот выстрелов. Дальше экранное время растягивается спецэффектом. Движения в кадре заторможены: медленно-медленно падает на асфальт пресс-агент Белого дома, охранник вспархивает над тротуаром, повисает в воздухе, закрывая президента, и заталкивает его в автомобиль, а в правом нижнем углу кадра появляется рука с пистолетом. Режиссер обводит ее белым кружком на экране: смотрите, вот перед вами рука убийцы! Затем по первому плану в кадре медленно плывет спина взвившегося в воздух агента-телохранителя. Он парит, словно космонавт в невесомости, опускается на руку преступника.

Президентский автомобиль уже скрылся за углом.

Так все это и было в жизни. Так все это и снято оператором. Так это и показано в ленте «Убийство Америки». Смотрю эти кадры и вспоминаю о том, что сороковой президент Соединенных Штатов Рональд Рейган стал девятым главой американского государства, на жизнь которого было совершено покушение. Четыре из сорока были убиты: Авраам Линкольн (1865 г.), Джемс Гарфилд (1881 г.), Уильям Маккинли (1901 г.) и Джон Кеннеди (1963 г.). Рейган едва не стал пятым...

Но и оставшись в живых, он вошел в мрачную статистику, свидетельствующую, что на каждого четвертого или пятого американского президента совершается покушение, а один из десяти хозяев Белого дома погибает от рук убийц.

Смотрю кадры покушения на Рональда Рейгана и думаю о многозначительной символике, связавшей это преступление с убийством Джона Кеннеди: пистолет, пулей из которого был ранен Рейган, преступник купил в Далласе в лавке, находящейся на той самой улице, на которой был застрелен тридцать пятый президент Соединенных Штатов. Возможно, это было просто случайным совпадением. Но вот еще одна чудовищная, сугубо американская по своей сути и обнаженности ассоциация, на которую авторы фильма «Убийство Америки» почему-то не обратили внимания: покушавшийся на Рейгана юнец Джон Хинкли (кстати, сын отнюдь не бедствующего нефтепромышленника) мотивировал впоследствии свое преступление желанием привлечь к своей персоне внимание киноактрисы Джуди Фостер, в которую был влюблен. А одну из своих самых известных ролей Фостер сыграла в фильме режиссера Мартина Скорсезе «Таксист», рассказывающем о таком же покушении на видного политического деятеля! Иными словами, вся рецептура и методология нападения на Рейгана сознательно или неосознанно почерпнута Хинкли с экрана. И это позволяет сделать вывод об одной из первых, может быть, не самой главной, но весьма важной причине, побуждающей американца с такой легкостью хвататься за пистолет по любому поводу или даже без повода: его к этому приучили, его этому обучили, его в таком духе воспитали американское кино и телевидение.

Врач-психиатр Уэртем с американской педантичностью и точностью подсчитал, что каждый юный гражданин Соединенных Штатов к моменту достижения шестнадцатилетнего возраста уже видел на экране телевидения около двадцати тысяч убийств! «Поток ужасов и неожиданных смертей,— писал известный публицист Альберт Кан,— который обрушивается на американскую молодежь с помощью кино, телевизионных и радиопередач, а также со страниц комиксов, не только приучает их относиться к жестокости, насилию и убийствам как к естественному повседневному спутнику жизни. Это приучает их поступать так же».

И это очень просто — «поступать так же» — в Америке, в стране, где обеспечение населения огнестрельным оружием организовано ничуть не менее солидно, чем любая другая область знаменитого американского сервиса: ежегодно в США продается 5,3 миллиона единиц огнестрельного оружия, а общий уровень вооруженности этой нации уже перевалил за сто миллионов единиц.

Вот вам и вторая причина, объясняющая фантастическую эскалацию насилия в Америке. Тому же Хинкли, для того чтобы купить за 47 долларов револьвер, достаточно было предъявить водительские права. В принципе он мог бы и не утруждать себя личным общением с владельцем магазина: револьвер в «благословенной богом» и торговцами оружием стране можно заказать и по почте. С доставкой на дом. Как поступил девятнадцать лет назад Ли Харви Освальд.

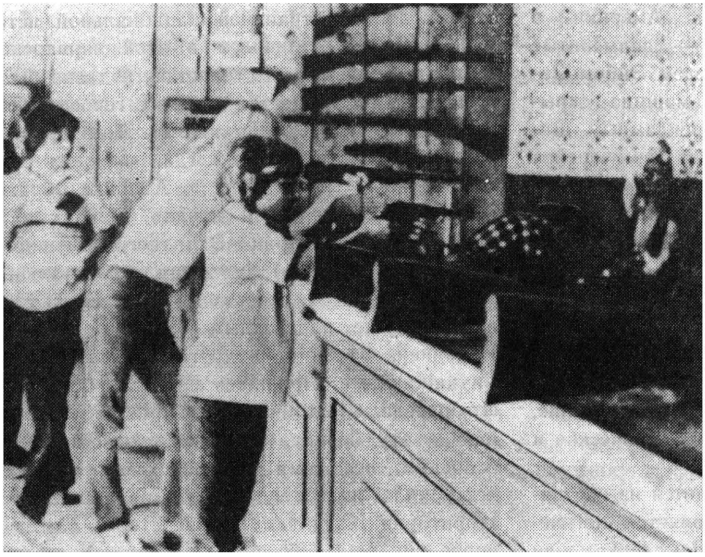
Кадры хроники, использованные в ленте «Убийство Америки», воспроизводят в мельчайших деталях события того дня, памятного ноябрьского дня 1963 года: прибытие Джона Кеннеди с женой Жаклин в Даллас, проезд президентского автомобильного кортежа по улицам города. Нарядные толпы, президент улыба-

ется. Голос диктора: «Улыбка Кеннеди олицетворяет уверенность Америки в своем будущем». Затем — знаменитые кадры, снятые кинолюбителем Эйбом Запрудером: президентская машина скрывается на мгновение за рекламным щитом, затем мы видим силуэт дернувшейся и упавшей на грудь головы президента. Жаклин в панике пытается взобраться на багажник открытой машины. Телохранитель, бросающийся к ней...

Да, Джон Кеннеди верил в будущее Америки. Но мог ли он, улыбаясь там, в машине, медленно движущейся по далласской Хьюстон-стрит, мимо здания склада школьных учебников, предположить в то роковое мгновение, что ему самому уготовано столь трагическое и такое короткое будущее?..

Будущее, как известно, рождается из настоящего, а сегодняшний день является логическим следствием прошлого. Не следует ли искать корни и побудительные причины сегодняшнего насилия в Америке и в ее истории? В конце концов, обозреватель «Вашингтон пост» Джозеф Крафт был прав, когда, сопоставляя покушения на Кеннеди и Рейгана, писал: «История не повторяется автоматически. Однако повторение событий означает, что для них сохраняются основные предпосылки. В деяниях человеческих имеется своя скрытая логика». Этот сугубо теоретический тезис американского журналиста по поводу исторических закономерностей и предпосылок ужасающего роста насилия в США был конкретизирован его коллегами из газеты «Нью-Йорк дейли ньюс». В те же дни, когда взбудораженная Америка обсуждала покушение на Рейгана, эта газета писала: «В начале нашего пути как нации лежит проложенная силой и пулями дорога до западных границ. А сегодня мы считаем себя нацией закона и порядка. Нет, и сейчас мы остаемся продуктом той же эпохи! Убийство и насилие, как чума, расползлись по улицам наших городов».

Да, так оно и есть: с детских лет, со школьной скамьи американцам вдалбливают в головы, что сопровождаемый массовым варварским уничтожением коренного индейского населения марш на «Дикий Запад» является самой славной страницей национальной истории, а те, кто отличился в этой варварской эпопее наибольшей жестокостью, издавна были возведены на пьедестал великих героев и самых обожаемых «отцов нации». Так продолжалось и впоследствии, когда, «освоив» свой собственный «Дикий Запад», Америка обратила взоры за рубеж и начала накладывать лапу сначала на страны Западного полушария («доктрина Монро»), а затем на остальные регионы мира. Мир, правда, оказался к тому времени уже поделенным между Англией, Испанией, Францией и другими более старыми хищниками. Пришлось начинать борьбу за его передел. Вспомним, что именно Америка начала эту борьбу. И пользовалась в ней, в основном, все теми же методами, какими искореняла индейцев на своей собственной территории: насилием и коварством. Там, где противник был послабее (Мексика, например, у которой в XIX веке Америка отобрала более половины национальной территории), можно было действовать открыто и нагло. Так, как действовали бравые янки на рубеже XIX—XX веков против Испании, Кубы или Филиппин. А там, где в воздухе пахло грозой, где война завязывалась серьезная и противник казался посильнее, США предпочитали выждать, посмотреть, как пойдут дела, на чьей стороне сила. (Вспомним знаменитую фразу сенатора Гарри Трумэна, опубликованную в «Нью-Йорк таймс» 24 июня 1941 года: «Если мы увидим, что выигрывает Германия, то нам следует помогать России, а если выигрывать будет Россия, то нам следует помогать Германии, и, таким образом, пусть они убивают как можно больше».) А затем, когда чаша весов склонится на сторону победителя, вмешаться, выступить, влезть в схватку со свежими силами, чтобы урвать для себя побольше от плодов победы. Не случайно ведь и в первую и во вторую мировые войны США вступили гораздо позже всех основных воюющих стран. Не случайно они откладывали до самого последнего момента открытие второго фронта в Европе. Не случайно во всех баталиях американской истории кумирами на-



«Убийство Америки»

ции неизменно становились не только действительно великие полководцы, вроде Вашингтона или Гранта, но и подлые воители типа Першинга, Макартура или Уэстморленда, одержавшие свои самые знаменитые победы в войнах против малых стран и в агрессиях против ни в чем не повинных народов. Так это было у Першинга (Куба, Филиппины), у Макартура (Корея), у Уэстморленда (Вьетнам).

Вьетнамская война тоже показана в фильме. Но показана скупо, скороговоркой, как бы между делом.

> ...Американские вертолеты летят над бесконечными джунглями. Тянутся ленты трассирующих пуль. Полыхает напалм. Солдаты идут от одной деревни к другой. Тупые лица. Выстрелы, кровь. Убитые дети, убитые матери. Бегущие дети, рыдающие матери.
>
> А в Америке — взрыв народного гнева. Студенческие демонстрации, схватки с полицией. И тоже выстрелы. И американские студенты, расстрелянные полицией в Кентском университете, падают на землю так же беспомощно и жалко, как дети и старики вьетнамской деревни Сонгми.

Смотрю эти кадры и вспоминаю увиденный не так давно, в ноябре 1982 года, телевизионный репортаж из Вашингтона, пришедший к нам, в Останкино, по международным телевизионным каналам: торжественное открытие на Арлингтонском кладбище мемориала в память о пятидесяти семи тысячах американцев, павших жертвами преступной, бандитской войны во Вьетнаме. Тысячи людей: ветераны в выцветших мундирах, инвалиды в колясках и на костылях. Матери и вдовы погибших. Слезы, которые, в общем-то, всегда одинаковы. И горе, которое во сто крат сильнее, когда сознаешь, что сын или брат твой пали не за правое дело, а в несправедливой, жестокой и позорной войне.

До сих пор официальный Вашингтон стыдился и бесславного участия в этой войне, и постыдного поражения. Теперь «вьетнамский синдром» решено излечить. Реабилитировать и убийц вьетнамских детей, и тех, кто направлял их, кто руководил ими, сидя в мягких креслах «Ситуационной комнаты» Белого дома и подземных кабинетах Пентагона. И не

только оправдать их, но и возвести на пьедестал в полном соответствии с национальной традицией, с привычной, само собой разумеющейся аксиомой: «Мы всегда правы». Вот так насилие, ставшее главной двигательной силой «марша на Запад» и сопровождавшее Америку на протяжении двух веков ее существования, превратилось теперь чуть ли не в первую добродетель, чуть ли не в самую определяющую черту национального характера.

Иначе и быть не могло, поскольку оба столетия своей истории американцев одурманивали идеями истеричного самоутверждения, «исторического предначертания», определившего Америке мессианскую роль высшего судьи, ниспосланного человечеству самим богом для благоустройства всех дел на этой грешной, неспособной решить свои проблемы Земле. Об этом денно и нощно говорят в Америке пресса и конгресс, телевидение и политические партии, президенты и генералы, школьные учителя и университетские профессора, проповедники и дипломаты. Без этих чванливых нот не обходится ни одна инаугурационная речь президента, которую каждый хозяин Белого дома произносит при вступлении на свой пост. Еще в 1801 году Томас Джефферсон объявил соотечественникам, что американская государственная система — «лучшая надежда мира». Сто лет спустя Теодор Рузвельт провозгласил, что «от успеха нашего эксперимента зависит не только наше благополучие, но и благополучие всего человечества». А вот перлы государственной мудрости, которыми одарили своих сограждан недавние обитатели Белого дома. Гарри Трумэн, 1945 год: «Хотим мы этого или не хотим, мы обязаны признать, что одержанная нами победа возложила на американский народ бремя ответственности за дальнейшее руководство миром». Дуайт Эйзенхауэр, 1953 год: «Судьба возложила на нашу страну ответственность за руководство свободным миром». Джон Кеннеди, 1961 год: «Необходимо выполнить возложенные судьбой обязательства по мировому руководству». Рональд Рейган, 1981 год: «Мы снова будем символом свободы и маяком надежды для тех, у кого свободы нет».

Вот так все двести лет американцам вдалбливали идеи о божественном предначертании и исключительности их нации, а в головах не слишком ученых обывателей и не очень сообразительных подростков такие мысли обязательно превращаются в комплекс личного превосходства и собственной исключительности.

Не так уж трудно себе представить, как напичканный с детства такими речитативами какой-нибудь недоумок вообразит себя суперменом, купит винтовку и...

Голос диктора:

«Чарлз Уитмен — бывший морской пехотинец, снайпер, 25 лет. Он заперся в комнате на 28-м этаже небоскреба, в городе Остин, штат Техас, и начал стрелять в прохожих...»

Вот этот небоскреб. Вот этот балкон. Операторы успели снять охоту Уитмена за людьми. Пустая площадь. Люди боязливо прячутся за автомашинами. Падает еще один случайный прохожий. К нему через площадь бежит человек, хватает раненого под мышки, пытается тащить. И тоже падает, сраженный выстрелом Чарлза Уитмена.

Диктор: «Шестнадцать человек погибли и более тридцати получили ранения, пока полиция не застрелила Уитмена. После

«Убийство Америки»

этого стало известно, что он, отправляясь с винтовкой на башню в Остине, зарезал перед тем мать и убил спящую жену».

...К сказанному в фильме следует еще добавить, что, по мнению психиатров, Чарлз Уитмен был психически здоров и что, по сообщенным в фильме данным социологических обследований, большинство убийц в Америке отличаются интеллектуальным уровнем развития «выше среднего». По американским, конечно, стандартам... И поэтому вряд ли было бы правомерно списать бóльшую часть убийств в Америке на счет сумасшедших. Нет, корни этого явления глубже, а причины — серьезнее...

Чарлз Уитмен тоже был «выше среднего». Прошел хорошую школу в морской пехоте, освоил там полный курс «науки убивать». Словом, был убийцей-профессионалом. Но немало в Америке и убийц-любителей. Таких, например, как восемнадцатилетний школьник Роберт Смит, о котором авторы фильма сообщают: «Он убил, чтобы стать известным». Или таких, как шестнадцатилетняя девушка-студентка...

Ее ведет полиция. Девушка крохотная, в стареньких джинсах. Ростом она — чуть выше, чем по пояс полицейским, ведущим ее в участок...

Крупным планом — винтовка.

Диктор: «Это оружие ей подарили в день шестнадцатилетия, и она из него стреляла в детей. Убила дворника школы и воспитателя».

Санитары несут на носилках тело то ли дворника, то ли воспитателя.

Диктор: «Она добровольно сдалась полиции и сказала, что понедельник — очень скучный день, и поэтому она убивала, чтобы разогнать скуку».

Девочка сдалась полиции. Гуманный, согласитесь, шаг с ее стороны! Он позволил избежать лишней перестрелки и вообще нервотрепки. А вот 23-летний негр Роберт Эссекс, запершийся вместе с двумя собратьями в маленьком строении на крыше небоскреба, не отличался таким благоразумием. Они втроем вели огонь по прохожим, и это дало американским кинооператорам возможность продемонстрировать в фильме едва ли не самую сенсационную сцену охоты на людей.

Пролет на вертолете вокруг небоскреба, на крыше которого забаррикадировались преступники. Вертолет зависает над крышей, и мы видим, как полиция быстрыми перебежками окружает домик, в котором они укрылись. Вышибается дверь. Гремят выстрелы. Негры убиты.

Этот эпизод дает нам возможность поразмышлять еще об одной причине насилия в Америке: не только социальном, но и расовом неравноправии, раздирающем американское общество. Об этом можно говорить много и долго. Вспомню одно, может быть, самое характерное сопоставление двух основных расовых групп Соединенных Штатов: в недавно опубликованном «Движением против расизма и за дружбу между народами» докладе говорится, что безработица среди негров в Америке в два раза выше, а доходы намного ниже, чем у белых американцев. В этом докладе приводится и еще одна драматическая цифра: около 57 процентов негритянской молодежи составляют безработные. Отсюда — озлобление, отсюда — рост преступности как проявление стремления отомстить ненавидимому обществу за его лицемерие, несправедливость и ложь. Фильм, естественно, рассказывает и об убийстве активнейшего негритянского борца за равноправие чернокожих американцев Мартина Лютера Кинга. Но авторы не упоминают о лицемерном призыве Рональда Рейгана, сделанном совсем недавно, в январе прошлого года, когда исполнилась 53-я годовщина со дня рождения этого выдающегося сына негритянского народа. «Давайте вновь подтвердим нашу приверженность тому, чтобы сделать вдохновенную мечту Мартина Лютера Кинга явью для всех американцев»,— велеречиво витийствовал глава нынешней вашингтонской администрации. А о том, как он и его правительство следуют этому взволнованному призыву, свидетельствуют недавние события в Бостоне, где власти разрешили расистскую демонстрацию ку-клукс-клана, а полиция жестоко избила и разогнала тех, кто

по призыву антирасистских организаций попытался преградить куклуксклановцам дорогу. Или тот факт, что только за первый год пребывания Рейгана в Белом доме численность безработных среди негритянского населения возросла почти на триста тысяч человек, что треть всех американских семей, живущих ниже официального уровня бедности, — негритянские семьи; что хотя негры составляют всего около десяти процентов населения Соединенных Штатов, в тюрьмах этой страны более половины заключенных — негры. И среди американцев, убиваемых полицией, более половины — тоже негры.

И зная это, я начинаю понимать то, что на первый взгляд понять, кажется, невозможно: почему с такой готовностью откликнулись многие негры на страшный призыв к самоубийству проповедника Джима Джонса, основавшего свой «Народный храм» в Гайане. Сотни американцев отправились вслед за ним туда, в Южную Америку, в глухую сельву, спасаясь от общества, в котором — я еще раз процитирую вдохновенные откровения инаугурационной речи Рейгана — «свобода и достоинство личности доступны и гарантированы больше, чем где-либо еще на нашей планете».

На экране гигантская поляна в гайанских джунглях. Одноэтажный барак. Щит с надписью: «Любите друг друга». И всюду, куда ни панорамирует камера, трупы. Сотни трупов — люди, совершившие коллективное самоубийство, отравившиеся, точнее говоря, отравленные вожаками этой изуверской секты. В одиночку и группами. В обнимку и порознь. Кое-где — целые семьи, прижавшись друг к другу в последнем холодном объятии.

И за кадром, на фоне этих кажущихся бесчисленными тел голос Джима Джонса: «Умереть придется всем, в этом нет ничего страшного».

...Суровая правда о смерти и чудовищная ложь насчет «ничего страшного». Ложь, которой едва не начинаешь верить, когда смотришь следующий эпизод фильма, смонтированный встык с трагедией «Народного храма» в Гайане: на сей раз речь идет о налете на одну из американских телестанций.

Налетчик Джеймс Хоскинс спокоен и уверен в себе. Он стоит с винтовкой в руках в одном из кабинетов студии и дает интервью молодой журналистке. На ее лице — смесь противоречивых эмоций: с одной стороны, она счастлива, ей неслыханно повезло — она берет интервью у преступника. Это видит вся Америка! С другой стороны — это страшно: кто его знает, что придет в голову этому типу с винтовкой в следующий момент...

...Глядя на этого человека, я чувствую, что не испытываю к нему отвращения, какое вызывают во мне остальные «герои» этой ленты. Чем-то он, кажется, даже вызывает симпатию. Видно, что перед вами — не психопат и не тупой рецидивист. В нем не чувствуется ни истерии маньяков, ни цинизма «профессионалов», ни трусливого малодушия сопляков, убивающих стариков и инвалидов. Он настроен почти философски и склонен к размышлениям.

Хоскинс говорит тележурналистке, что он уже готов к смерти, он знает, что погибнет. Он решился захватить телестудию потому, что ему очень хочется открыть людям глаза. «Вокруг нас,— говорит он,— одна только ложь. Лгут все, в первую очередь, продажные политики. Полиция всегда преследует только тех, кто беден... Могу ли я чем-нибудь помочь людям? Нет, меня могут только посадить в тюрьму».

Интервью обрывается. На экране — носилки. Труп накрыт одеялом. Диктор сообщает, что Джеймс Хоскинс застрелился, сидя в кресле телевизионного обозревателя.

Последнее убийство, о котором идет речь в фильме, не было снято на пленку: трагическая гибель одного из ставших уже легендарными «Битлз» — Джона Леннона. В фильме показан дом, в котором он жил, и подъезд, в котором он был застрелен каким-то нью-йоркским парнем вечером 8 декабря 1980 года. Застрелен

то ли из-за автографа на грампластинке, то ли просто так. От скуки. От нечего делать: ведь тот декабрьский вечер тоже пришелся на понедельник, «скучный день», когда не знаешь, чем заняться...

Финальные кадры ленты запечатлели тысячи, может быть, десятки тысяч молодых американцев, собравшихся почтить память своего кумира. Тысячи лиц! Над толпой звучит одна из самых знаменитых и любимых молодежью песен Джона Леннона: «Представь себе, что на земле нет больше государств, нет правительств, и все люди живут, как одна семья».

Песню слушают и поют девчонки и мальчишки. Простые, обыкновенные ребята. В глазах — печаль, в руках — свечи, пламя которых трепещет под ветром. И чтобы защитить его, каждый бережно прикрывает огонек ладошкой.

Поют американские девчонки и мальчишки. Гляжу и пытаюсь угадать, кто из них станет завтра убийцей, а кто окажется убитым. Потом я обрываю эту кощунственную мысль. Лица поющих и плачущих ребят так беззащитны и добры, что, глядя на них, хочется забыть все, что ты только что видел в этом фильме, хочется верить, что эти мальчишки и девчонки вырастут в честных и чистых людей. Что сегодняшняя печаль взрастит гроздья гнева, который обратится против несправедливости и насилия. Хочется верить, что эти ребята смогут найти в своей неправедной стране праведные пути-дороги. И никто из них не станет завтра ни убийцей, ни жертвой.

Очень хочется верить в это, и тем сильнее ударяет последняя фраза диктора, ложащаяся на последний кадр фильма «Убийство Америки»: «Во время этой посвященной памяти Джона Леннона траурной церемонии, проходившей в Центральном парке Нью-Йорка, было убито — прямо там, в парке — еще два человека»...

Зарубежный фильм на наших экранах

Мирон Черненко

«Происшествия, почерпнутые из моря житейского»

Заметки о трех югославских фильмах на современную тему

ИЗДЕРЖКИ ВОСПИТАНИЯ» («ТИГР», «TIGAR»)
Автор сценария Гордан Михич. Режиссер Милан Елич. Оператор Предраг Попович. Художник Миодраг Хаджич. Композитор Воислав Костич. Производство «Авала-фильм» (Югославия)

«БЕСКОНЕЧНЫЕ ХЛОПОТЫ» («ЛЮБОВНАЯ ЖИЗНЬ БУДИМИРА ТРАЙКОВИЧА», «LJUBAVNI ŽIVOT BUDIMIRA TRAJKOVIĆA»)
Авторы сценария Предраг Перишич и Милан Елич. Режиссер Деян Караклаич. Оператор Живко Залар. Художник Сава Ачин. Композитор Миливой Маркович. Производство «Авала-фильм» (Югославия)

«ВРЕМЕННАЯ РАБОТА» («РАБОТА НА ОПРЕДЕЛЕННОЕ ВРЕМЯ», «RAD NA ODREĐENO VREME»)
Автор сценария Предраг Перишич. Режиссер Милан Елич. Оператор Джордже Николич Художник Миодраг Мирич. Композитор Воислав Костич. Производство «Авала-фильм». «Кроатия-фильм» (Югославия)

Эти фильмы выходят на наш экран с известной регулярностью, как бы повторяя хронологию выпуска у себя дома, в Югославии, привлекая внимание зрителя, реже — критики, привыкшей к иному стереотипу югославского фильма — военного, авантюрного, стремительного. А между тем если присмотреться хотя бы к тому десятку картин, с которыми познакомились наши зрители в последние годы, то окажется, что все они естественно и непринужденно складываются в некое направление, представляющее собой феномен, быть может, не столько кинематографический, эстетический, сколько социально-психологический. Что все они просто не могут существовать по одиночке, что они важны только вместе — как показатель умонастроения (и самого кинематографа, и киноаудитории, и критики), — в комплексе, в общем контексте.

Стоит отметить, что предвестники этого направления, появившиеся в самом начале 70-х годов (ленты, поставленные совсем еще молодыми тогда Райко Грличем, Срджаном Карановичем, Миланом Еличем), выглядели как отдельные, не связанные одна с другой, объединенные лишь общей непритязательностью бытовой проблематики «пробы пера». Но всего через несколько лет оказалось, что присутствующие в них мотивы увлекли едва ли не все молодое поколение югославских режиссеров — в Белграде и Загребе, Любляне и Сараево,— их фильмы обладают четкими, словно сформулированными заранее типологическими и характерологическими чертами.

Первое, что обращает на себя внимание: эти фильмы поразительно обыденны, почти банальны. Я бы даже сказал, обыденны вызывающе, преднамеренно, обдуманно. В сюжетах своих, в коллизиях, в персонажах, в атмосфере. Для того будто, чтобы ни в одной трещине фабулы, ни в одной сюжетной щели не затаилось, не спряталось ничего такого, что могло бы хоть на мгновение отвлечь зрителя от самого главного — общедоступного, всем и каждому понятного казуса, «происшествия, почерпнутого из моря житейского» (если самую малость переиначить название романа Александра Фомича Вельтмана, написанного почти полтора столетия назад), всегда лежащего в основе подобных картин. В задушевном, доверительном тоне идет этот неторопливый разговор о жизни, о быте, о повседневности. Разговор, так сказать, «на уровне глаз собеседника», на уровне понимания заинтересованного зрителя, который в любую минуту, на каждом повороте сюжета может сравнить экранные события с тем, что происходит в его собственной повседневной реальности. С тем, чем заполнены страницы популярных еженедельников, телевизионные репортажи и сериалы, радиоочерки, газетные статьи.

Чтобы убедиться в справедливости этого наблюдения, достаточно пройти по сюжету любого из таких фильмов. Взять, скажем, вышедшую у нас под отнюдь не завлекательным названием («Издержки воспитания») картину режиссера Милана Елича, названную в оригинале выразительно и точно — «Тигр». Ведь речь в нем идет именно о Тигре, о бывшем боксере, известном под этим кровожадным прозвищем, полученным им словно в насмешку над миролюбивым и наивным его характером, доверчивостью, святой провинциальной убежденностью в том, что бокс, которым он занимается, — это ристалище благородных рыцарей. Тигр не знает и не желает знать тех «правил игры», которые приняты здесь — и на ринге, и особенно за его пределами...

Замечу сразу, что этот персонаж чрезвычайно типичен для лент, о которых пойдет речь в настоящей статье. Для лент многочисленных и чрезвычайно пестрых по сюжету, но столь же и сходных в силу того, что в них неизменно появляется этот наивный «простак», открывающий для себя ранее неведомые ему реально действующие в повседневности законы и правила, отнюдь не всегда совпадающие с евангельскими заповедями, в буквальном соответствии с которыми герой проходил до начала сюжета свое «сентиментальное воспитание».

И Тигр (у него имеется и вполне христианское имя Мирослав Шорга, но имени этого никто не помнит, даже жена называет его привычным прозвищем) столкнется с этими жестокими «правилами игры» в ту самую минуту, когда окажется совершенно беззащитным. Когда выяснится, что он уже стар для бокса, что ему следует уйти самому, пока не случилась беда, что руководство клуба поможет ему завершить свою спортивную карьеру с почетом, под звуки фанфар и овации болельщиков... Но Шорга-то хочет уй-

«Издержки воспитания», режиссер Милан Елич

ти сам — он не нуждается в подачках. И когда он узнает, что его последняя победа, его триумфальный уход с ринга, цветы и аплодисменты — все было подстроено заранее, за его спиной, хотя и с самыми лучшими намерениями, вот тогда Шорга надломится. Ведь получается, что вся его «спортивная жизнь» — полтора десятилетия на ринге — не принесла ему ничего, кроме сломанной челюсти и сломанного носа, кроме одиночества (не выдержав его наивности и прямолинейности, Шоргу покидает жена) и тихого отчаяния...

Так начинается этот фильм — на высокой ноте сострадания, на мгновенном отождествлении зрителя с хорошим человеком, которому не везет потому только, что он человек хороший. Так перекидывается мгновенно фабульный мост между сюжетом «Тигра» и десятками репортажей, судебных отчетов, фельетонов и сенсационных историй, которыми полны были в 70-х годах югославские газеты и журналы, открывшие кампанию за оздоровление отечественного спорта.

Наверное, одного этого было бы достаточно, чтобы привлечь внимание зрителей к картине (внимание это проявилось немедленно и полной мерой: на фестивале в Пуле «Тигр» был удостоен премии зрителей, на несколько корпусов, да простится мне это спортивное сравнение, обогнав ближайших своих конкурентов из соседнего зрелищного жанра, приключенческого, из года в год побеждавшего в этом зрительском плебисците). К тому же в главной роли снимался один из самых популярных актеров югославского экрана, Любиша Самарджич, а в ролях менее значительных такие «звезды» отечественного кино, как Бата Живонович, Павле Вуисич, Снежана Никшич и новая надежда югославского кинематографа, недавний школьник из маленького сербского городка Славко Штимац.

И все-таки, если бы создатели ленты ограничились лишь сенсационностью спортивного свойства, «Тигр» вряд ли занял бы столь высокое место в сводках проката, тем более что самого спорта на экране маловато, да и бокс — «натура» не самая «киногеничная». И автор сценария («Тигр» вышел из-под пера самого, пожалуй, профессионального югославского сценариста Гордана Михича, автора многих популярных картин конца 60-х — 70-х годов) достаточно быстро отказывается от спортивной «затравки», безжалостно лишая долговязого Шоргу последних иллюзий: раскрывая ему глаза на подлинный смысл «спортивной солидарности» и попросту выбрасывая его на улицу.

Здесь, за пределами спортивного клуба, вне экзотики ринга, отделенного от толпы канатами и прожекторами, Шорга оказывается в самой гуще будничного, заурядного, всамделишного быта, где ему приходится учиться всему заново. Здесь его наивность и бескорыстие, приносившие ему хотя бы иронические уважение коллег-боксеров, совсем уж не нужны и не интересны людям посторонним, с которыми приходится сталкиваться Шорге. Они торопятся мимо по своим делам, не замечая слоняющегося в толпе бывшего спортсмена, бывшего любимца публики, бывшего счастливого мужа... В этих коротких промежуточных эпизодах таилась, пожалуй, самая многообещающая возможность дальнейшего развития событий, самое плодотворное продолжение найденного житейского казуса — внимательное и неторопливое исследование человеческой драмы динамичной, живой, строптивой личности, остановленной судьбой на полном скаку, вынужденной приспосабливаться к принципиально иному, скромному, незаметному существованию.

Однако авторы фильма сознательно проходят мимо этой возможности: психологическая драма их не интересует, ибо задумана их картина в другом жанре и — о другом. ...Герой фильма находит себе работу ночного сторожа в универмаге. В полном одиночестве среди обнаженных и полуодетых манекенов, населяющих этот странный музей материальной культуры, бродит одинокий, сутулящийся человек в нелепой полувоенной форме; заглядывая в темные углы, закоулки, прислушиваясь, неожиданно поворачиваясь на шум — как некогда на ринге...

Только сейчас, в одну из таких ночей, и начнется собственно фильм. Начнется та часть этого «городского романса», из-за которой, видимо, «Тигр» и назван в советском прокате «Издержками воспитания». И на экране появится второе, а может быть, и первое по своему значению действующее лицо — юный правонарушитель по прозвищу Чок. В отличие от великовозрастного Шорги, он прекрасно знает, в чем смысл его жизни и как эту жизнь следует брать обеими руками за глотку. Это он, Чок, пробивает первую брешь в порядочности и бескомпромиссности Шорги. Это он заставляет его вступить в первый, но не последний конфликт с законом: разжалобив Тигра своими россказнями о несчастных безработных братьях и отце-алкоголике, Чок уходит из-под самого носа милиции, которую успел-таки вызвать неумолимый вначале страж общественной собственности. Это он, когда Тигр потеряет из-за него работу, найдет ему другую, обнаружит в ней неявные, но несомненные возможности мгновенного обогащения и поставит «на поток» вполне профессиональное жульничество с мясом, которое Шорга, ставший шофером автомобиля-рефрижератора, возит со склада в продовольственные магазины... И пусть наивный Шорга, пригревший юнца, по простоте душевной полагает, что приваживает его к честной жизни, честному труду! На самом же деле юный подопечный сам воспитывает своего воспитателя, мало-помалу приучая его к шальным деньгам, к легкому заработку, к беззаботной жизни. Этот «одаренный» юнец, внук воров и сын вора, находит поистине великолепный способ создавать излишки «живого» веса: рефрижератор, въезжающий на территорию склада, взвешивают вместе с водителем до погрузки, а выезжающий в рейс — уже с грузом. Поэтому при въезде на склад за рулем машины находится Шорга (это восемьдесят пять килограммов), а при выезде — Чок (это сорок пять килограммов). В результате каждая ездка начинает приносить компаньонам чистых сорок килограммов

мяса, которые Чок реализует по пути у знакомого продавца мясного магазина.

Так начинается у Шорги «новая» жизнь, так мало-помалу угасают в нем угрызения совести; к тому же как раз в это время он узнает о мошенничестве со своим последним матчем, о замужестве бывшей жены, подыскавшей себе состоятельного «гастарбайтера», вернувшегося с Запада в роскошном «мерседесе». Так что прощание со старым происходит словно бы на всех уровнях судьбы — раз и навсегда...

Этот пересказ сюжета можно было бы продолжать и далее, тем более что авторы картины с видимым удовольствием разыгрывают все сюжетные возможности, которые открывает перед их героями современная плутовская баллада. Так, чем больше свиных и коровьих туш присваивают «джентльмены удачи», тем больше худеет от угрызений совести и боязни разоблачения полновесный Шорга и тем неудержимее толстеет, поглощая всяческие яства и разносолы, легковесный Чок. В конце концов, они едва не сравниваются в весе. А это, естественно, резко снижает их нетрудовые доходы... В результате Чоку приходит в голову еще более заманчивая идея, и он уговаривает вконец запутавшегося Шоргу ограбить почту. Разумеется, ограбление это не удается, и прозревший Шорга выгоняет виновника всех своих бед на улицу, а сам отправляется с повинной в милицию. Но там его ждет сюрприз: дежурный уже допрашивает умиротворенного и примирившегося с грядущим заключением Чока, который тоже пришел каяться.

Стало быть, несмотря на все издержки, воспитание привело к результатам вполне позитивным...

Да простится мне этот несколько ироничный пересказ «Издержек воспитания» — я просто следую по пятам за авторами картины, избравшими эту интонацию сознательно. Ибо внешняя банальность, расхожесть этой истории очевидна, притом банальность не только житейская, сугубо бытовая, но и кинематографическая. В самом деле, по мере развития сюжета «Тигра» немедленно приходят на память самые неожиданные экранные ассоциации — от чаплинского «Малыша» до недавнего «Рокки»...

Сказанное относится не только к «Издержкам воспитания». Достаточно взять чуть ли не любую из работ режиссеров того же поколения, к которому принадлежит Милан Елич [1], чтобы убедиться в том, насколько единодушно и естественно не стесняются они повторов и перекличек, прямых и едва завуалированных ассоциаций со многими популярными жанрами и направлениями, широко распространившимися в мировом киноискусстве в 70—80-е годы. И пусть на первый взгляд это откровенное обращение к чужим сюжетам, чужим персонажам, к чужой стилистике, наконец, может показаться едва ли не плагиатом. Знаменательно, однако, что столь требовательная обычно к отечественным фильмам югославская критика не только не видит в этом криминала, но, напротив, относится с пониманием к тому, что кинематографисты припадают к некоему общему источнику, используя арсенал современных кочующих сюжетов, художественных моделей, чтобы сквозь них, словно сквозь отшлифованную более опытными мастерами призму, вглядеться в реалии обыденности, в заинтересовавшие их черты повседневности. А без тщательного, всестороннего, заинтересованного описания жизни в ее незамысловатых, естественных проявлениях, без антропологического и этнографического открытия и освоения современности просто не может быть киноискусства правдивого, подлинно аналитического, исследовательского. Следовательно, можно без особого преувеличения сказать: не будь этих простых лент, с их улыбчивой въедливостью и дотошностью, сентиментальностью и даже некоторой умильностью, югославское кино вряд ли сумело бы избежать со столь малыми потерями того тупика, в который едва не завела его «черная волна» в конце 60-х годов.

Иначе говоря, картины «поколения-70» были естественной и закономерной реакцией здорового кинематографического организма на тотальный пессимизм и критицизм «черной волны», на угрюмую односторонность ее видения, на безграничный этический релятивизм ее сюжетов и выводов. Естественно, что эта первая реакция не могла привести сразу к решительным идейным и эстетическим переменам. Но уверенная реалистичность, основательность этих бытовых по преимуществу лент была необходимым шагом на пути к реализму куда более углубленному. Как раз данным обстоятельством, а отнюдь не исключительными художественными достижениями и объяснялся, в частности, всеобщий восторг югославской критики, сопровождавший выход на экран первенца режиссуры «поколения-70» — «Сторожа пляжа в зимнее время» Горана Паскалевича.

Но не только этим. Роль «Сторожа пляжа...» и фильмов, последовавших за ним, заключалась и в том еще, что впервые за два, наверное, десятилетия эти картины уверенно привлекли югославского зрителя в кинотеатры на отечественные фильмы. Недаром югославская критика, вначале озадаченная коммерческим успехом картины «Любовная жизнь Будимира Трайковича», поставленной Деяном Каракличем и известной нашему зрителю под куда менее завлекательным названием «Бесконечные хлопоты», сочла вскоре возможным заявить «о поворотном пункте в отношениях между кинематографом и зрителем».

В фильме Караклаича поразительна инструментовка поэтики «городского романса», перенесенного на киноэкран с сохранением непринужденности его интонации, простодушия интриги, почти графической лаконичности в изображении персонажей ведущих и второстепенных (в принятой драматургической и нравственной структуре все они равно значительны, ибо каждый из них есть частица того этического жи-

---

[1] Здесь нужно назвать многие имена: Горана Паскалевича и Срджана Карановича, Деяна Караклаича и Горана Марковича, Райко Грлича и Зорана Чалича, Миливоя Пухловского и Бруно Гамулина, Здравко Шотры и Слободана Шияна — в 70-е годы «режиссерский цех» югославского кино заметно пополнился.

«Бесконечные хлопоты», режиссер Деян Караклаич

тейского казуса, который и есть главный предмет авторского интереса). Более того, «Любовная жизнь Будимира Трайковича» (быть может, определенную роль здесь играет тот факт, что картина появилась за два года до «Тигра») в своем незамысловатом диалоге со зрителем вообще обходится без каких бы то ни было сильнодействующих драматургических средств. Не случайно действие фильма разворачивается в стерильных интерьерах новехоньких высотных домов Нового Белграда, в чистоте и строгой геометрии только что разбитых и еще не замусоренных скверов и газонов вокруг этих зданий-близнецов, ничем не напоминающих те белградские же закоулки, в которых живут, «химичат» и испытывают угрызения совести бывший боксер и бывший беспризорник из «Тигра».

Однако различия эти не столь существенны, как может показаться на первый взгляд: заметим, что персонажи о б е и х лент — горожане без корней, хотя причины тут несхожие. Пусть герои «Тигра» утеряли свои корни в обстоятельствах драматических, печальных, не вполне от них зависящих, а люди, с которыми мы встречаемся в «Бесконечных хлопотах» выбрали свою судьбу сами и совершенно сознательно. Их социальной взвешенности это не меняет. Именно поэтому каждый из них, будучи носителем своей собственной, индивидуальной судьбы, оказывается одновременно неким драматургическим медиумом, вызывающим из обрамляющей фабулу реальности самые неожиданные и непредвиденные обстоятельства обыденной городской жизни.

В самом деле, в «Бесконечных хлопотах» не столь уж и важна судьба милого семнадцатилетнего Будимира Трайковича, внука мостостроителей и сына мостостроителей, мостостроителя в будущем, сменившего на своем коротком веку несчетное количество квартир, в которых селились на время очередной стройки его родители, сменившего множество школ, школьных друзей и подруг, оставивших свой беглый след лишь на страницах его альбома с фотографиями. Это не означает, разумеется, что юный Буда является в структуре картины лишь неким «шампуром», на который нанизываются описания нравов, типичных ситуаций, бытовых коллизий. Отнюдь нет! Сентиментально-ироническое повествование о застенчивом пареньке, страдающем от того, что все его прежние и нынешние коллеги по десятому классу давно уже познали вкус первого поцелуя, составляет самое существо сюжета. Однако в пбрах его, в околичностях, как бы не связанных с ним впрямую, вырастают проблемы неизмеримо более серьезные, острые, социально значимые, определяющие в конечном счете эмоциональную судьбу Будимира Трайковича, всю его «любовную жизнь».

...Сбылись, наконец, мечты семьи Трайковичей: навсегда, кажется, закончились их странствия по городам и весям Югославии, по временным пристанищам, по чужим квартирам и недолгим привалам перед следующей стройкой; семья приезжает в Белград, где рассчитывает обосноваться всерьез и надолго. И все столь не похожие один на другого

члены этого семейства с восторгом выбирают новую мебель, располагаются как хозяева, как настоящие оседлые граждане, ничего общего не имеющие с теми «кочевниками», какими они были еще совсем недавно. А пуще всех радуется юный Буда: здесь, на четвертом этаже, всего в двадцати этажах от его квартиры (Трайковичи живут на двадцать четвертом этаже высотного здания; это составляет предмет их особой гордости и восторга, поскольку из окна открывается панорама всего Белграда, в том числе и мостов, что строила старшая половина семейства), живет девочка, в которую он влюбился с первого взгляда, которая, кажется, отвечает ему взаимностью, которой он сможет, наконец, открыть свое юное сердце, жаждущее любви и взаимопонимания...

Одного целомудрия, с которым Деян Караклаич показывает трогательные любовные треволнения своего Буды, было бы достаточно, чтобы «Трайкович» оказался редкостным исключением на фоне множества югославских картин, переполненных откровенными и рискованными сексуальными сценами, задуманными чаще всего как приманка для зрителя на фильмы отечественных режиссеров. Несомненно, что эта сдержанность, чистота и застенчивость юного героя были первым импульсом, привлекшим зрителя в кинотеатры, но, разумеется, — не единственным. Кроме простоты и естественности истории первой любви, первого открытия человека человеком, зритель находит в фильмах такого рода отклик на более глубокие свои потребности, отождествляя себя с их героями, с их заботами, с не слишком драматичными, но чрезвычайно существенными — здесь и сейчас, сию минуту — треволнениями, хлопотами, радостями и сложностями реальной, повседневной жизни. Спору нет, эта идентификация многократно облегчалась и тем, что под стать вещей непритязательности перипетий, сюжетных конструкций, атмосферы столь же непритязательны и сами герои, с их неприспособленностью к погоне за «длинным динаром», к суете и суматохе городского быта, сохранившие в своих поступках, импульсах, реакциях какую-то обаятельную провинциальность, патриархальность, наивность и доброту. Они отнюдь не возвышаются демонстративно над нравственным уровнем своего зрителя, они не поучают его и даже не помышляют об этом — они просто берут его за руку и ведут в свой мир, в свою будничную сказку, в свою б а л л а д у о х о р о ш и х л ю д я х (любопытно, что именно так назывался довольно давний уже фильм ветерана югославского кино Франце Штиглица, в последних своих работах предвосхитившего некоторые свойства и качества картин, подписанных режиссерами «поколения-70»), чтобы разделить с ними свой трудный, но неистребимый оптимизм... Реальный мир городской сказки становится еще реальнее, еще достовернее оттого, что героев этих — из фильма в фильм, словно из главы в главу неведомо когда начавшегося и невесть когда заканчивающегося сериала — играют одни и те же актеры, одни и те же «экранные личности», уже видом своим, своим постоянством сообщающие достоверность и подлинность любым невероятным несуразицам сюжета.

Немаловажно, наконец, что при всей реальности, заземленности, бытовой сочности этих постоянных образов, они одновременно и персонажи фольклорные, традиционные «маски» иронических и лукавых балканских сказаний, «баек» и комических песен. В таком своем качестве они перебрасывают на экране мостки от одной «байки» к другой, близко ассоциируясь с актерскими обличьями, в которых выступают, — и зритель исправно идет на очередной фильм «серии», хотя бы для того, чтобы поглядеть, а как ведет себя старый знакомец в иной ситуации, как сносит такие удары судьбы.

Вот главные из подобных фольклорно-кинематографических героев. Любиша Самарджич в роли этакого Йованушки-дурачка, наивный и нелепый, доверчивый и до неправдоподобия порядочный, то и дело попадающий в самые неожиданные передряги, большей частью этого просто не замечающий, очаровывающийся и разочаровывающийся, поминутно обманываемый и предаваемый объектами своего восхищения. Но все равно сохраняющий крепкую веру в людей, в добро, в неизбежный, как судьба, счастливый конец любой беды и — самое удивительное — никогда в этом своем ощущении не ошибающийся... Бата Живоинович, играющий постоянного его антагониста и закадычного друга, — воплощение крестьянской обстоятельности, сметки и простецкого практицизма, «национальный мужчина» югославского экрана, никогда не забывающий лишний раз бросить взгляд в зеркало, чтобы убедиться в своей неотразимости. Причем готовый неотразимость эту, несомненную силу доказывать первому встречному, идя напролом, мгновенно устраиваясь как дома в любой ситуации, сколь бы неуютной и неблагополучной поначалу она ни была... Милена Дравич, «первая дама» югославского кинематографа, с величайшим актерским удовольствием отказывающаяся в этих фильмах от любых атрибутов «звездного» облика: она просто «отдыхает» здесь — в совершенно ином человеческом и женском амплуа «очаровательной глупышки», восторженной и наивной, вздорной и бесконечно благожелательной «девочки» сорока с лишним лет, встречающей уже не одно поколение мужчин широко распахнутыми, лучащимися от восторга глазами, исполненная безграничной веры в близкое, но, увы, всякий раз скользящее мимо счастье... Или — менее обязательные, как бы второстепенные фигуры, несущие постоянную вахту в этих «городских романсах». Павле Вуисич, огромный, оплывший, угрюмый, вечно небритый, — ворчливое и мудрое воплощение каких-то архаических архетипов чести, верности, долга... Неда Арнерич — по-прежнему привлекательная в не меняющемся уже полтора десятка лет амплуа, «девочка-женщина» югославского экрана, символ «нынешней» молодежи, любительница дискотеки и популярных журналов, фильмов-каратэ и... тихого, семейного очага...

И, наконец, — непременный «ребенок», лучше мальчик, лучше лет тринадцати-четырнадцати, трезвый, практичный, взрослый с младенчества, мгновенно и безошибочно оценивающий окружающих, единственный реалист в этой компании романтиков. Любопытно, что при этом юный герой, каким бы он ни был, принимает на свои хрупкие плечи тяжкий труд «воспитания» взрослых, их адаптации к реальности, к повседневности, к будням нынешней городской жизни, требующей куда более гибкой и быстрой реакции, чем та, которой они обладают.

В ином фильме эти герои собираются за общим столом все одновременно, все вместе, всей семьей. В другом мы видим только некоторых из них (так бывает и в жизни — кто в командировке, кто в больнице, кто вышел замуж, уехал в отпуск — сейчас не часто соберешь весь род просто так, без повода...). Но и те, что собрались, продолжают свой неспешный разговор — о себе, о тех, кто в пути, кого нет, о друзьях, о знакомых — бесконечные разговоры о б е с к о н е ч н ы х х л о п о т а х, и зрителю остается только проявить точно такую же доверчивость, послушно и не торопясь проследовать за ними в приглаженные интерьеры их новых городских квартир. Присесть на одинаково лакированные стулья за одинаково лакированными столами из стандартных гарнитуров. Прислушаться к их простодушным спорам и перепалкам. Вглядеться в их не слишком масштабные, но по-своему волнующие конфликты и убедиться, что за бытом, за буднями, за «сентиментальным воспитанием» всех их — и детей, и взрослых — стоят проблемы куда более серьезные и злободневные, чем это может показаться невнимательному наблюдателю. Или зрителю, увлеченному лишь трогательной историей Будимира Трайковича, нашедшего и теряющего свою первую настоящую любовь из-за того, что неугомонный дед и еще более неугомонный отец никак не могут позволить себе отказаться от еще одного путешествия, от еще одного, а может быть, и нескольких мостов, по которым уже стосковались их ловкие и чувствительные ладони. И да не обманет нас внешняя камерность столь обыденной человеческой истории: кажущееся здесь фоном несет отсвет немаловажной социальной проблемы, касающейся нравственных последствий сегодняшних профессиональных, служебных миграций тысяч и тысяч югославских рабочих. Причем дело вовсе не в материальных трудностях, речь идет не о безработных «гастарбайтерах», которых не раз показывал нам югославский экран в естественных неудобствах их зарубежного быта. Дело в обстоятельствах куда менее уловимых и выразимых словесно — в неуюте общественно-психологическом, в постоянной «взвешенности» рабочего человека, оторванного от корней, от дома, от устоявшихся десятилетиями человеческих связей. Не случайно же Трайковичи перебираются с места на место всем родом, всем кланом, т р и поколения разом, словно неся на себе и вокруг себя свой дом, свою атмосферу, свое неизменное стремление сохранить эмоциональную устойчивость в мире, слишком стремительно меняющемся вокруг них — как рир-проекция в добром, старом кино...

А что же сказать о персонажах, лишенных этой своей «раковины», которая может следовать вместе с ними от Улан-Батора до Лагоса, всюду, где трудятся сегодня югославские умельцы? Что сказать о персонажах той же самой городской сказки, у которых нет всего этого? Без внимания к данному аспекту нынешней реальности, без таких вот героев кинематограф «поколения-70», с его подчеркнутым демократизмом и интересом к обыденности, попросту непредставим.

И потому последуем за постоянными проводниками югославского экрана по типичнейшим, статистически распространенным ситуациям городской жизни, вообразив, будто знакомые герои просто перекочевали из одного сюжета в другой и теперь бредут по утреннему Белграду после ночной смены: усталый, раздраженный, невыспавшийся Бата Живоинович (здесь его зовут Милутином), порхающий, глазеющий по сторонам Любиша Самарджич (здесь его зовут Синишей), и ведут на ходу все тот же разговор ни о чем и о самом главном — о работе, о ценах, о жилье, о женитьбе, о детях... Это не разговор даже, но, скорее, монолог Милутина, терпеливо и обреченно продолжающего воспитывать наивного Синишу, двухметрового ребенка со вздернутой петушиной шевелюрой никак не редеющих волос. А потом они придут в крохотную квартирку, где мельтешит множество людей, и Милутин стащит с просторной супружеской постели свою сестру, спящую рядом с его женой (теперь его очередь спать), и не успеет он проворчать что-то привычное о том, как осточертели ему родственники, приехавшие «на день-другой», — как тут же заснет под неистовый шум и гвалт. А вперебивку с этим бедламом, где каждый кричит на другого, а все вместе друг на друга, что отнюдь не мешает им, в перерывах между ссорами и битьем посуды, нежно заботиться о ближнем, перед зрителем промелькнут картины другой судьбы. Точнее — двух, которые пересекутся с жизнью Синиши. Сначала — едва заметно, потом еще и еще, чаще и чаще, потом навсегда. Судьбы машинистки Светланы и ее маленького сына Ивана, который станет в самом скором времени главным, если не единственным, двигателем этого сюжета. Именно он запустит механизм интриги, именно он станет разгонять его все больше и больше. Пока не добьется успеха. Пока не выиграет главный приз в своем первом единоборстве с действительностью — настоящего, доброго и доверчивого отца (разумеется, любой читатель, даже если он не видел фильма, сразу же догадается, что в качестве этого «гран-при» выступит Любиша Самарджич...).

Впрочем, не будем забегать вперед, поскольку интрига подобного рода требует неторопливой, обстоятельной хронологичности событий. «Временную работу» (я забыл сказать, что именно так называется фильм, о котором идет сейчас речь, и что

«Временная работа», режиссер Милан Елич

сделан он уже знакомым нам Миланом Еличем, поставившим «Издержки воспитания») как раз и отличает от двух рассматривавшихся ранее фильмов сюжетность, аристотелевская завершенность драматургии. В картине Елича все происшествия ненавязчиво и дружно подыгрывают тому главному мотиву, который малолетний Иван «раскручивает» вокруг Любиши Самарджича. В отличие от других «городских сказок» — и тех, что анализируются выше, и тех, о которых не было речи в настоящем обзоре, — где каждый из персонажей был равно важен, где почти каждая ситуация была равно значительной, во «Временной работе» есть центр комического микрокосма: им является человек в неустойчивом состоянии, человек «на определенный срок» (в оригинале картина Елича называется «Работа на определенное время»). Человек, для которого это неустойчивое состояние есть привычная форма существования. И главное даже не в том, что это сказывается на финансовом положении Синиши: то и дело подменяя в близлежащей школе учительниц, эпидемически отправляющихся в декретный отпуск, он не останется без средств к существованию. Хотя какие-то материальные блага и остаются вне его перспектив. Так, без постоянной работы он не может рассчитывать на получение жилья, на социальное обеспечение (к счастью, он еще далеко не стар и совершенно здоров). Дело в том, что он, человек, привыкший к труду, обрастает теперь специфическим комплексом мужской неполноценности (есть на Балканах такой аналог латиноамериканского «мачизма», требующий от мужчины непременно быть кормильцем, добытчиком, главой семьи...) из-за необходимости быть нахлебником, квартирантом, незваным гостем.

Последнее относится не только к Синише — вспомнить хотя бы мучения юного Драгана из «Сторожа пляжа...», открывшего эту панораму людей без определенных занятий, вынужденных существовать вопреки традиционному, естественному этосу рабочего человека, который живет в них, несмотря ни на что, и спасает их в трудные дни.

Состояние нестабильности, «временности», неопределенности, в котором оказывается Синиша, накладывает на него тот неизгладимый отпечаток торопливой предупредительности, ощущения безвинной вины перед всеми, кто содержит его, кто заботится о нем, кто в нем заинтересован, перед всеми, с кем приходится ему сталкиваться. Неуверенность в собственных силах и возможностях отличает все его поступки, не позволяя ему в нужную минуту схватить за хвост ту сказочную птицу удачи, которую с такой легкостью и грациозностью ловят его более уверенные в себе коллеги. Потому-то у него и не «выгорает» с постоянной работой в школе, где, кстати сказать, и произошло его знакомство с Иваном, которое приведет впоследствии к столь фатальным результатам. Потому-то он и не в состоянии произнести хоть несколько слов в свою защиту, когда из-за сплетен ему отказывают даже во временной работе! Потому-то он и не в силах противостоять агрессивной безапелляционности преподавательницы физкультуры (здесь появляется снова в своем амплуа решительной и категоричной молодой особы Неда Арнерич), имеющей на него вполне определенные виды и стремящейся подчинить себе Синишу с первых же мгновений их нелепого и недолгого романа. Потому, наконец, он и не сопротивляется жесткой и непререкаемой фантазии Ивана, выбравшего Синишу себе в отцы и добившегося этого с упорством и неуклонностью взрослого человека... Даже тогда, когда все кончится благополучно, когда очаровательная Милена Дравич оценит все многочисленные достоинства Синиши и, наконец, деловито и по-хозяйски заявит ему: «Оставайся!», даже тогда долговязый Синиша задаст пронзительный по нелепости и психологической точности вопрос: «Как, временно?» Он еще не поверил, что нашел и квартиру, и сына, и жену. Словом, все, о чем только мечтал всю жизнь. Если не считать, конечно, постоянной работы. Но, кто знает, может, судьба принесет и это, раз уж так неожиданно она переломилась, раз уж он выиграл заочное единоборство за сердце прекрасной Дульсинеи Белградской, выбравшей почему-то имен-

но его, простодушного Рыцаря Печального Образа с мотоциклом вместо Росинанта, со спиннингом за спиной вместо рыцарского копья, с практичным и отменно рациональным Иваном вместо Санчо Пансы...

Впрочем, это сходство с бессмертным образом Сервантеса не стоит преувеличивать: и Синиша, и его соседи по жанру, по многим фильмам «поколения-70» отнюдь не донкихоты. При всей инфантильности и наивности их представлений о жизни, они все-таки вписываются, как принято говорить, именно в эту конкретную, сегодняшнюю городскую реальность (реальность деревенская, современное югославское село, до сих пор остается за пределами такого всеобщего внимания, интереса, увлечения, наконец, появляясь на отечественном экране крайне редко, и это обстоятельство, наверно, заслуживает отдельного разговора, особого анализа и описания). И если бы мы не ограничивались здесь всего тремя примерами из уже солидного ныне арсенала «городских романсов» (не так давно мы посмотрели «Поживем — увидим», «Люби, люби, но не теряй головы», «Миражи удачи», а еще криминальную ленту «Какая-то другая женщина»), можно было бы обнаружить внутри этого жанра еще не одну модель, не одну модификацию такого описательно-оптимистического кинематографа. Тем более что и в самые последние годы количество подобных лент не уменьшается, а, напротив, остается по-прежнему на достаточно высоком уровне.

При этом не вызывает сомнения, что проекция современной югославской действительности, которую предлагают даже лучшие из работ «поколения-70», достаточно ограниченна и неглубока, что она касается лишь эпидермы жизненной реальности, ее фактуры. В югославском кино есть фильмы, в художественном отношении несравненно более значительные. Однако социально-психологическая роль картин данного направления в специфических обстоятельствах югославского кино столь велика, что они уже почти целое десятилетие обретают все новых и новых поклонников — и среди зрителей, и среди критики, и среди самих кинематографистов, освобождая от застарелых стереотипов и приемов репортерскую наблюдательность, мобильность кинокамеры в исследовании современности. Пусть даже в самом первом приближении — без него не может быть и речи об этапах последующих.

Каждый из названных и не названных в этой статье фильмов не столь важен сам по себе — как явление киноискусства; работы «поколения-70» важны все вместе, и нет в этом ничего унизительного для их авторов: «всем миром» они заполняют — клетка за клеткой — белые пятна на экранной карте современности, как бы подготавливая следующий виток кинематографического процесса, будучи своего рода подступом к обобщающему синтезу, к углубленному исследованию жизни.

А. Соколов

Дети и война

«КОГДА МАМЫ НЕТ ДОМА» («ME VANG NHA») (по мотивам одноименного рассказа Нгуен Тхи).
Автор сценария и режиссер Нгуен Кхань Зы. Оператор Фам Нгок Лан. Композитор Тю Минь. Производство Студии художественных фильмов (СРВ)

Киноискусство социалистического Вьетнама известно нам в основном по картинам, посвященным борьбе братской страны за свою свободу и независимость. Ведь почти три десятилетия подряд вьетнамский народ героически сражался с иноземными захватчиками, и потому эхо войны еще долго, наверное, будет звучать в произведениях национального кинематографа...

В нашей стране хорошо знают такие выдающиеся вьетнамские фильмы, как «Девушка Ты Хау», «Буря поднимается», «Нгуен Ван Чой», «17-я параллель — дни и ночи», «Девочка из Ханоя». Советским зрителям запомнились образы отважных бойцов Народной Армии, партизан, смело действовавших в тылу врага, крестьян, трудившихся на рисовых полях, не оставляя винтовки. Людей, безгранично преданных своей родине, готовых защищать ее до последней капли крови. И, быть может, именно эта суровая военная действительность, правдиво и разносторонне отразившаяся в кино Вьетнама, столь хорошо понятная нашим людям, которые сами понесли неисчислимые жертвы в Великой Отечественной войне, сделала для нас еще более близким и родным этот мужественный народ и его киноискусство.

Особый характер социально-политических и пропагандистских задач военного времени обусловил художественное своеобразие вьетнамского кинематографа в начальный период его развития — эпическую повествовательность, романтическую приподнятость стиля, некоторый изобразительный аскетизм, однозначность конфликтных коллизий и резкую поляризацию противоборствующих на экране сил.

В дальнейшем в кино Вьетнама стали чаще появляться картины, знаменующие определенную эволюцию национального кинематографа, представление о которой дают, к примеру, два недавно созданных фильма — «Опустошенное поле» [1] и «Когда мамы нет дома». Отображая героическую действительность страны, подобные произведения концентрируют основное внимание на отдельной человеческой личности, исследуя ее жизнь, ее внутренний мир. Таким образом, в идейных и эсте-

[1] На Московском международном кинофестивале 1981 года фильм «Опустошенное поле» был удостоен Золотого приза.

«Когда мамы нет дома»

тических поисках современного вьетнамского кино наметилась тенденция к более подробному исследованию психологии отдельного человека, чья судьба непосредственно соотносится с явлением исторического масштаба.

Не случайно, надо полагать, этот сдвиг обнаружился в первую очередь в картинах военно-патриотической темы. Для кинематографии Вьетнама тема мирного социалистического строительства остается еще в известной мере новой; хотя ее освоение и ведется уже сравнительно давно, она, по существу, пока только ищет свою проблематику и своих героев. А материал военной действительности еще не один год, возможно, будет превалировать во вьетнамском кино.

Картина «Когда мамы нет дома» снята известным оператором Нгуен Кхань Зы, на творческом счету которого такие фильмы, как «Апельсиновый сад», «Девушка Ты Хау», «Молодой боец», «На маленькой станции», «Степень наклона» и другие. Окончательное прощание Нгуен Кхань Зы с «операторским цехом» состоялось в 1976 году, когда вместе с режиссером Хай Нинем он снял документальную ленту «Город на заре», посвященную освобождению Юга и воссоединению страны. Затем он самостоятельно поставил две игровые картины — «Приемная дочка» и «Дети», а весной 1980 года на очередном Всевьетнамском кинофестивале показал свою новую работу — фильм «Когда мамы нет дома», получивший приз «Золотой лотос».

Картина сразу же привлекла внимание критики и зрителей своей поэтичностью и высоким гуманистическим пафосом. Немаловажное значение имело и то обстоятельство, что фильм был поставлен по новелле известного южновьетнамского писателя-патриота Нгуен Тхи, погибшего в годы войны с американскими агрессорами. Но главный фактор пристального интереса к этой картине заключался, очевидно, в том, что она необычайно трогательно и проникновенно рассказывала о детстве, отравленном, опаленном войной. А эта тема имеет во вьетнамском кино давние и глубокие традиции. Именно через образы юных героев, запечатленных в фильмах «Ким Донг», «Синичка» [2], «Девочка из Ханоя», «Тьом и Ша» [3], обличалась жестокость войны, в которой вместе со взрослыми участвовали и дети. Однако фильм «Когда мамы нет дома» показателен именно для сегодняшнего вьетнамского кинематографа, поскольку в нем отражен процесс дальнейшего творческого развития уже сложившихся ранее идейно-художественных традиций.

Прежде чем приступить к съемкам, Нгуен Кхань Зы довольно долго работал над сценарием, который сам написал по мотивам прозы Нгуен Тхи. Образ матери (ее прототипом стала героиня-партизанка Ут Тить) режиссер хотел сделать более индивидуализированным и «земным» (по сравнению с литературным первоисточником), обобщая в нем типические черты многих вьетнамских женщин, которым в годы войны пришлось и воевать, и растить детей, и работать в тылу. Вот почему этот фильм следует рассматривать как вполне самостоятельное кинопроизве-

---

[2] В нашем прокате — «Засада» (прим. ред.).

[3] В нашем прокате — «Огонек в джунглях» (прим. ред.).

дение, в котором образ матери, сражавшейся с врагом во имя счастья своих детей, обретает гораздо более емкий социально-исторический смысл, чем у Нгуен Тхи, где он в известной мере тяготел к конкретному прототипу.

Картина названа на редкость точно — «Когда мамы нет дома». Действительно, все основные события здесь происходят, когда героиня ленты, сделав все необходимые дела по дому, берет винтовку и уходит в партизанский отряд — впереди бой с врагом. А дома остаются пятеро детей — три девочки и два мальчика, — им предстоит прожить на экране целые сутки без мамы, которая вернется только утром следующего дня...

Итак, дети остались дома одни. Самой старшей, десятилетней Ба, приходится, заменяя мать, отправиться на рынок за овощами, приготовить обед и накормить своих младших сестер и братишек, играть с ними и помочь спрятаться в убежище при появлении вражеских вертолетов. Для них она становится второй мамой, и не случайно старуха соседка относится к Ба как к равной себе.

Война вошла в жизнь многих вьетнамских детей с самого рождения. Вместе с нежными словами колыбельной, которую пела им мать, они слышали взрывы бомб. Война показана в фильме Нгуен Кхань Зы глазами детей, которые еще не всегда знают, что люди, упавшие возле своего дома после авиационного налета, уже никогда не поднимутся. Со временем, уразумев эту горькую истину, они быстро повзрослеют, навсегда распрощаются с детством, которое так и не наступило для них...

Странными могут показаться игры Ба и ее младших сестер и брата — они делают из глины гранаты, чтобы «помочь» своей маме сражаться с врагом, собирают осколки настоящих снарядов, которые пригодятся им в играх или для каких-либо нужд в нехитром крестьянском хозяйстве. Игры детей всегда имитируют, по-своему воссоздают мир взрослых, и поэтому дети во вьетнамских фильмах почти всегда играют только в войну... Вот и в картине Нгуен Кхань Зы они тоже играют в войну, которая становится реальностью, когда приближаются вражеские вертолеты. Но самая прекрасная и дорогая игра для них — игра в школу. Со старшей сестрой Ба они учат веселые стихи и мечтают о том дне, когда вместе с мамой, нарядно одетые, отправятся на занятия. Школа становится для них светлым символом будущей мирной и счастливой, д р у г о й жизни.

Другая жизнь возникает в воспоминаниях Ба. Эпизоды безмятежной детской радости, веселого озорства, снятые «рапидом», задерживают в нашей памяти лица друзей девочки, ее мамы, веселое купание в реке и ловлю рыбы вершой на рисовом поле. Черно-белые кадры как бы застывают на мгновение, приобретая прямое сходство с фотографией, чьей документальной правде мы привыкли всегда доверять.

...Счастьем и весельем искрятся глаза детей, бегущих по залитому водой рисовому полю. Им не мешает дождь, их не огорчает, что пойманная рыбешка выскользнула из рук... Но вдруг эта картина прекрасной гармонии начинает распадаться, рушиться в разрывах бомб, сбрасываемых прямо на детей с вертолетов. И эта чудовищная, ничем не оправданная жестокость подчеркнута эпизодом насилия над самой природой — в буйвола, верного помощника вьетнамского крестьянина, попала зажигательная бомба. Обезумев от боли, объятое пламенем животное мечется по полю, и в этом огне сгорают последние мгновения счастья, которое только что испытали в мечтах и воспоминаниях маленькая Ба и ее сверстники.

В фильме дает себя знать богатый операторский опыт Нгуен Кхань Зы, его умение увидеть и выстроить изобразительный ряд. Картину окружающего мира, каким его воспринимает ребенок, еще целостную, чистую, лишенную каких-либо «изъянов» взрослой жизни, режиссер жестоко разрушает, вводя эпизод с горящим буйволом. Столь сильное внезапное потрясение, которое испытывает девочка при виде этого противоестественного зрелища, сопровождает ее почти мгновенное прощание с миром детства... Особо стоит отметить безупречную актерскую работу юной актрисы Ван Зунг, точно и убедительно исполнившей роль девочки Ба.

Образ матери обрисован в картине лаконично. Она появляется дважды (в начале и в конце фильма) и каждый раз — расставаясь со своими детьми. Ее пребывание на экране длится, наверное, не дольше, чем это было в действительности. Короткие минуты в родной семье, а затем — снова в бой. Где-то далеко она сражается с врагом, ни на минуту не забывая о доме, о детях, что и передано в фильме следующей поэтической метафорой. Ба забирается на дерево и рассказывает стоящим внизу сестрам и брату, что она видит маму, видит, как та вместе со своими боевыми подругами идет в атаку... И дети принимают рассказ девочки за чистую правду, хотя, конечно же, не может она видеть этого сражения, происходящего в деревушке, до которой, по словам соседки, полдня пути! Ба верит в свою маму, которая никогда не погибнет и обязательно вернется домой. И когда дети начинают кричать: «Мама! Мама!» — женщина на мгновение остановится, словно услышав их зов...

В фильме «Когда мамы нет дома» рассказана очень простая история, наверняка понятная зрителям любой страны. Но помимо общечеловеческого, гуманистического содержания в картине присутствуют и неповторимые реалии национальной действительности, правда о суровых испытаниях, выпавших на долю вьетнамского народа. Впечатляют эпизоды героической борьбы патриотов Вьетнама, прекрасны картины вьетнамской природы, поэтично снятые оператором Фам Нгок Ланом, удивительно светло и чисто звучит музыка, которую написал к фильму композитор Тю Минь. Эта история проста и правдива, как сама жизнь вьетнамцев, которая многие

годы была подчинена борьбе за освобождение. В этой борьбе раскрылись самые прекрасные черты народного характера — мужество, самоотверженность, патриотизм. И все это показано глазами детей, у которых война отняла детство. Но ей не удалось лишить их будущего!

...Когда мама возвращается, наконец, домой, дети затевают между собой спор, за кого из них она воевала. И она отвечает им: «Я воевала за всех вас». В этих словах — великая истина: никаким оружием, никакой силой нельзя навсегда отнять у народа право на свободную жизнь, нельзя помешать матери защитить своих детей. Свой дом, свою родину! С такими мыслями создавал режиссер Нгуен Кхань Зы свой фильм — во имя того, чтобы все дети нашей планеты никогда не знали, что такое горе и смерть, чтобы их мамы никогда не уходили на войну, а всегда были с ними.

Синерама

Болгария

«К биографии Димитрова» — новая документальная лента Юлия Стоянова (авторы сценария Асен Владимиров, Димитр Дерелиев) появилась через десять лет после его картины «Призыв», также посвященной жизни и деятельности славного сына болгарского народа.

По оценкам рецензентов, достоинство фильма — не только в открытии и перенесении на экран фактов, высвечивающих по-новому грани личности Димитрова, выдающегося деятеля международного коммунистического движения: авторы делают зрителя как бы активным участником происходящего в картине. В фильм включены малоизвестные кадры хроники, уникальные сведения о жизни Димитрова, полученные от его друзей, письма, документы... Композиционно исторический материал организуется вокруг одного из главных событий в биографии убежденного патриота-интернационалиста — его открытого поединка с фашизмом на Лейпцигском процессе.

Один из центральных эпизодов ленты рассказывает о съемках в 30-е годы игрового фильма «Борцы», посвященного Георгию Димитрову, в котором участвовал он сам.

Фигура Димитрова предстает в картине неотделимой от поступательного хода истории, отмечает болгарская печать.

●

«Кинопоэма о крестьянском труде» — так определяет критика режиссерский дебют Ивана Цонева «Будни бая Георгия и Елинки». Картину, снятую известным оператором-документалистом, отличают прежде всего искренность и зоркость взгляда художника на явления будничной жизни. Документальный репортаж Цонева, сделанный почти без закадрового комментария, посвящен труду человека на земле; герои ленты — семья пастухов, чья простая, но необходимая работа требует от человека и особых навыков, и абсолютной честности, и даже самоотверженности.

Бай Георгий и его жена Елинка живут высоко в горах, на долгие месяцы они оторваны от остального мира, вести о котором доносит им лишь голос из транзисторного приемника.

Но их жизнь, какой она показана на экране, не назовешь скудной или ущербной. Напротив, размеренное существование Георгия и Елинки, подчиненное изо дня в день повторяющимся заботам, несет в себе гармонию и одухотворенность бытия, которому труд сообщает высокий смысл, дает органичное наполнение.

...Камера подолгу всматривается в лица пастухов, ловит выражение глаз, еще полных молодого блеска, укрупняет загрубевшие от нелегкой работы, но искусные и ловкие руки, отдавая благодарную дань уважения этим достойным и чистым людям.

Д. Федотов

Верхняя Вольта

В целях борьбы с засилием иностранных кинопрокатных компаний многие страны африканского континента создают специальные управления по контролю за импортом фильмов, официально регламентируют порядок демонстрации зарубежных лент. Вместе с тем, как отмечает африканская печать, назрела необходимость объединить усилия ряда государств Африки в попытках наладить единую систему производства и проката фильмов на континенте, в частности — в Тропической Африке. Ответом на эту потребность явилось создание в 1979 году Межафриканского консорциума кинопроката (СИДК) и Межафриканского центра производства фильмов (СИПРОФИЛЬМ) в столице Верхней Вольты — Уагадугу. В состав этих организаций вошли Бенин, Берег Слоновой Кости, Верхняя Вольта, Габон, Заир, Конго, Мали, Нигер, Руанда, Сенегал, Того и Чад.

В районе Тропической Африки проблема проката национальной кинопродукции стоит особенно остро. Известный сенегальский режиссер, теоретик кино Полен Виейра в одном из интервью отмечал: «Во многих странах (Африки. — Ред.) западные кинокомпании практически монополизировали кинематограф, без их согласия на экраны не выходит ни один фильм. Эти кинофирмы враждебно относятся ко всем попыткам национального кино проявить самостоятельность, они искусственно сдерживают процесс профессионального роста африканской кинематографии и повышения квалификации творческих кадров, заполняя экран пустыми коммерческими лентами...»

В подтверждение этих слов можно привести следующие цифры: ежегодно в Африке демонстрируется более 600 лент иностранного производства, в то время как самая развитая в кинематографическом отношении страна континента — Сенегал — выпускает в год около 20 игровых и документальных картин, а остальные страны, в частности Гана, производят в среднем 3—5 фильмов в год.

Как считает генеральный секретарь Общеафриканской федерации кинематографистов (ФЕЛАСИ) Абабакар Самба, влияние продукции киностудий стран Запада на зрителя просто катастрофично, особенно на зрителя неподготовленного, не всегда способного разобрать, что предлагают ему в красивой упаковке империалистической кинопропаганды...

За три года, прошедших после основания СИПРОФИЛЬМ, сделано немало. Выделены средства на строительство киноцентра, разработан проект кинокомплекса со всем необходимым оборудованием — лабораториями, аппаратными, студиями звукозаписи, просмотровыми залами, монтажными. Руководство СИПРОФИЛЬМ считает, что стоимость кинопроизводства здесь будет значительно ниже, чем на западноевропейских студиях. Киноцентр предполагается возвести в городе Бобо-Диауласо, в Верхней Вольте. Пока же действует небольшой киноцентр, расположенный в Уагадугу.

Что касается СИДК, то сегодня, подводя предварительные итоги, уже можно говорить о практических результатах его деятельности. Организацией были приобретены прокатные права на все фильмы сенегальского режиссера Сембена Усмана, на политический фильм-гротеск Полена Виейры «Под домашним арестом», а также на социальную сатиру камерунца Даниэля Камба «Наша дочь» (лента демонстрировалась на XII Московском кинофестивале) и ряд других картин ведущих африканских режиссеров. Кроме того, СИДК закупил наиболее интересные ленты из показанных на Панафриканском кинофестивале 1981 года, в том числе работу режиссера Верхней Вольты Идрисы Уэдраогы «Пока-пока», отмеченную первой премией в короткометражной программе, и фильм «Джелли» молодого режиссера Крамо Фадига (Берег Слоновой Кости), получивший главную награду смотра.

В задачу консорциума кинопроката входит и приобретение фильмов, создаваемых за пределами Африки,— на основе тщательного отбора, с учетом интересов стран, представленных в СИДК.

Специалисты полагают, что создание СИПРОФИЛЬМ и СИДК позволит сузить масштабы империалистической экспансии на африканском экране и будет способствовать развитию молодых кинематографий независимых государств Африки.

Е. Кулик

ГДР

Прошлое и настоящее, исторические факты и художественный вымысел тесно переплетаются в сюжете фильма «Человек с «Кап Арконы», снятого для телевидения ГДР режиссером Лотаром Беллагом по сценарию Германа Херлингхауза.

...Любекская бухта, 3 мая 1945 года. На судно «Кап Аркона», находящееся в порту, эсэсовцы загнали заключенных концлагеря Нойенгам. Из-за неисправности двигателей огромный пассажирский пароход замер на месте — и пока не ясно, что будет с узниками дальше. Подпольному антифашистскому комитету удалось установить контакт с командованием судна, однако капитан никак не решается на поддержку готовящегося выступления, имеющего целью спасти людей, оказавшихся на этой плавучей «базе смерти». Неожиданно судно атакуют английские штурмовики — на загоревшемся корабле начинается паника. Охрана открывает огонь по заключенным, пытающимся спастись вплавь. «Кап Аркона» идет ко дну — лишь 350 человек из 4600 находившихся на палубах и в трюмах остаются в живых...

Среди оставшихся в живых был и немецкий антифашист, в будущем известный актер кино ГДР Эрвин Гешоннек, который после оккупации Чехословакии в 1939 году попал в руки гестапо и прошел через все ужасы концентрационных лагерей. Он тоже пытался доплыть до

«Человек с «Кап Арконы», режиссер Лотар Беллаг (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

берега, но понял, что это невозможно, и повернул обратно. С наступлением темноты Гешоннека снял с наполовину затонувшего корабля английский катер, прибывший из Нойштадта, к тому времени уже занятого английскими войсками.

Описанные выше события легли в основу фильма «Человек с «Кап Арконы», в котором в качестве центрального персонажа действует актер Эрвин Грегорек; его прототипом является Эрвин Гешоннек, играющий в картине главную роль.

«Человек с «Кап Арконы» — это рассказ о том, как молодой режиссер из ФРГ Гарри Бацулис снимает в начале 80-х годов в Гамбурге фильм о трагедии, происшедшей в мае 1945 года в Любеке. Бацулис хочет, чтобы в его картине непременно участвовал бывший узник с «Кап Арконы», и приглашает для этого Эрвина Грегорека, актера из ГДР.

Грегорек принимает предложение. О Бацулисе известно, что он придерживается либеральных взглядов; смысл своего участия в фильме Грегорек видит в том, чтобы помочь правдиво воссоздать на экране события, участником которых он был и о которых стоит напомнить сегодняшнему зрителю. К тому же предложенная роль обещает интересную творческую работу, так что стоит подумать...

Однако уже во время пробных съемок актер убеждается, что историческая правда вполне может стать в данном случае предметом спекуляции: ему становится ясен замысел Бацулиса, который в погоне за легким успехом и прибылями намерен сделать сенсационную картину, кассовый зрелищный фильм, не более того. Разумеется, кое-что в будущем фильме должно выглядеть так, как и было в действительности, однако всей правды режиссер показывать не собирается. В его картине не будет почти ничего о положении заключенных в фашистских концлагерях, о преступлениях нацистов. И даже сама катастрофа на «Кап Арконе» должна выглядеть так, чтобы это не могло бросить тень на гитлеровский военный флот...

...В Гамбурге Грегорек встречается с товарищами по совместной борьбе, которых не видел много лет, присутствует на судебном процессе эсэсовцев из охраны лагеря Нойенгам, пытается помочь своими свидетельскими показаниями установить истину. И видит, что западногерманская юстиция, весьма бережно обращающаяся с обвиняемыми в военных преступлениях, отнюдь не заинтересована в вынесении справедливого приговора. Спустя несколько дней Эрвин Грегорек принимает твердое решение: над таким фильмом и в таких условиях он ни в коем случае работать не станет...

Историю Эрвина Гешоннека, «человека с «Кап Арконы», говорит режиссер Лотар Беллаг, мы решили рассказать зрителям, тесно связав прошлое с настоящим. Антифашистская тема всегда актуальна, и свою задачу мы видим в том, чтобы попытаться решить ее по-новому.

В одном из интервью Эрвин Гешоннек сказал: «Пережитое мною тогда ныне представляется порой страшным сном. Но я знаю, что воспоминания о временах нацизма нужны молодежи, новым поколениям, чтобы они, в свою очередь, передали их своим детям и внукам. Не дать людям забыть о прошлом — в этом я вижу свой долг коммуниста и актера...»

Г. Фролов

Канада

«Божественный свет», «Дети господа», «Путь» — названия этих и других сект, или, как их еще называют, «новых религий», приобрели широкую известность на Западе сравнительно недавно, в частности, в связи с преступлениями, совершенными «семьей» некоего Мейсона, убившей более полусотни человек (в их числе — голливудскую актрису Шарон Тейт), а также после трагедии в лесах Гайаны, где несколько сотен мужчин, женщин и детей были доведены до массового самоубийства. Кое-кто ожидал, что после раскрытия этих зверств в США и странах Западной Европы появится поток разоблачительных исследований, которые могли бы поставить под вопрос законность существования подобных организаций. Однако ничего подобного не произошло. Появившиеся материалы сводились, главным образом, к поверхностной, рассчитанной на внешнюю сенсационность информации, живописующей экзотические обряды и ритуалы «новых религий». Почему же дело сложилось именно так? Американские журналисты оправдываются тем, что члены сект крайне мстительны и не любят разглашать свои тайны, а контакты с ними далеко не безопасны.

В этой ситуации неожиданной выглядит смелость двух канадских кинематографистов, Анны и Томаса Камерон, поставивших художественный фильм «Билет на небеса», который пресса назвала «первым серьезным исследованием культовой деятельности».

Эта кинолента разоблачает тайные приемы, практикуемые в секте так называемых «мунниз» (дословно — «лунников») с целью отторжения людей от общества и превращения их, по сути дела, в преступников.

...Житель Торонто Дэвид — молодой человек лет двадцати пяти, жизнелюбивый, общительный, далекий от каких-либо покаянных мыслей, отправляется в Калифорнию, чтобы навестить своего друга и поразвлечься. Он с охотой принимает

приглашение принять участие в многолюдном молодежном пикнике. Некоторая странность в поведении участников загородной поездки настораживает Дэвида, и он решает покинуть компанию. К его удивлению, это оказывается непросто...

Спустя некоторое время зритель видит Дэвида, смиренно торгующего цветами и конфетами на улицах Сан-Франциско. Авторы фильма скрупулезно показывают, как шаг за шагом этот еще совсем недавно веселый, разбитной парень превращается в жалкого слугу какого-то таинственного господина, «отца» секты. «Промывка мозгов», которой он подвергается, называется здесь «принудительным обращением»: никто и не думает скрывать, что приобщение к секте — дело далеко не добровольное...

К счастью, у Дэвида есть друзья, не забывшие его. Один из них, увидев Дэвида в новой странной роли, начинает следить за ним и, поняв, в чем дело, вместе с родителями «обращенного» намечает план его спасения, который чудом удается. Но недостаточно освободить человека из цепких «братских объятий»: нужно вернуть к жизни его душу. А это, пожалуй, потруднее побега из-под неусыпного надзора. Дэвид не хочет верить тому, что «отец семейства», новоявленный мессия, делает бизнес на производстве оружия...

Комментируя фильм «Билет на небеса», американский журнал «Синеаст» подчеркивает важность задачи, за которую взялись канадские режиссеры. Провозглашая себя борцами со злом, проповедники «новых религий» завлекают в свои сети легковерную молодежь, взыскующую справедливости и счастья, после чего лишают «обращенных» человеческого достоинства, заставляя подчиняться бессмысленным и жестоким приказам. Идеологи подобных сект действуют с помощью методов, напоминающих «логику» печально известного американского лейтенанта Келли, уничтожившего во Вьетнаме селение Сонгми вместе с жителями: «Деревня должна быть сожжена ради ее же спасения»...

Н. Александрова

Румыния

Симпозиум на тему «Творческие принципы экранизации», организованный союзами кинематографистов СССР и СРР, состоялся в Бухаресте. Дискуссия проходила в деловой, товарищеской атмосфере; теоретические постулаты соотносились с практикой — участники симпозиума посмотрели новые фильмы, привезенные советской делегацией и представленные румынскими кинематографистами. Такие картины, как «Ион» Мирчи Мурешана, «Феликс и Отилия» Юлиана Миху, новая экранизация «Тома Сойера» Станислава Говорухина, «Самый последний день» и «Иванов катер» (по произведениям писателя Бориса Васильева), стали предметом интересного и плодотворного обсуждения.

Вопрос об адекватности или неадекватности фильма книге практически не вызвал спора на симпозиуме.

После выступления кинокритика Ромила Соболева, подчеркнувшего, в частности, неправомерность и нецелесообразность требования буквально переносить литературное произведение на экран, в результате чего фильм превращается, как правило, в иллюстрацию, разговор сосредоточился на том, какова допустимая мера кинематографических изменений литературных структур и какими средствами достигается в кино актуализация классики. Об этом обстоятельно и аргументированно, ссылаясь на собственный опыт экранизаций и на примеры из истории советского и мирового кинематографа, говорили режиссеры Георгий Витанидис, Мирча Мурешан, сценарист Ион Григореску, критик Магда Мирелис и другие участники симпозиума.

Борис Васильев отметил высокую культуру показанных в рамках симпозиума румынских картин, для которых характерна прежде всего на редкость точная передача атмосферы экранизируемых первоисточников.

Г. Марков

США

«Если этому фильму суждено попасть в цель, выбранную авторами, то, наверное, никто из зрителей не сохранит доверие к нашей администрации» — в таких выражениях американский журнал «Синеаст» комментирует новую полнометражную документальную ленту «Атомное кафе» (сценарий и режиссура Кевина и Пирс Рафферти, Джейн Лоудер).

Смонтированный из материалов хроники 40—50-х годов (работе над картиной предшествовал пятилетний подготовительный период архивных изысканий), озвученный музыкой и фрагментами из радиопередач того времени, фильм, по отзывам критики, дает впечатляющую картину деятельности буржуазной пропагандистской машины по «промывке мозгов», показывает скрытые пружины, приводившие в действие ее механизм в период «холодной войны» и разгула маккартизма. Авторы картины подробно исследуют процесс преднамеренного оболивания целой нации, породивший в американцах страх перед пресловутой «советской угрозой», шпиономанию, подозрительность, боязнь высказывать критическое мнение, атрофию политического мышления. Одновременно экран четко выявляет причины, побудившие подлинных хозяев США, представителей монополистического капитала, культивировать в стране панические настроения «атомного психоза». Причины эти, как свидетельствует хроника, заключаются в нежелании реакционных империалистических кругов допустить осуществление прогрессивных социальных преобразований в самих Соединенных Штатах и за рубежом, в неприятии ими тех глубоких перемен, которые принесла победа над фашизмом во второй мировой войне, в попытках оправдать бесчеловечность лежащих на совести Америки атомных бомбардировок японских городов и постоянное увеличение военных расходов, истощающих и без того скромный бюджет рядовых граждан.

В фильме «Атомное кафе» отсут-

ствует традиционный закадровый комментарий, но включенный в него документальный материал красноречиво говорит сам за себя: первое испытание американского ядерного оружия в штате Нью-Мексико в июле 1945 года; Хиросима — до и после атомной бомбардировки; президент Гарри Трумэн, в деловито-спокойном тоне информирующий конгресс об атомной атаке — его речь прерывается дурашливыми возгласами радиокомика Фреда Аллена, на свой лад оценивающего трагедию двух японских городов (а тем временем на экране — обожженные детские лица, развалины Хиросимы...). Далее идут документальные кадры, запечатлевшие испытания водородной бомбы, вторжение американцев в Корею, слушания в «комиссии по расследованию антиамериканской деятельности», казнь супругов Розенберг, радиоактивный дождь над тихоокеанскими островами, снова атомные испытания... Председатель комиссии по использованию атомной энергии Штраус с елейной улыбкой объясняет, насколько «чистым» является ядерное оружие, испытания которого якобы абсолютно безвредны для населения, а на экране — одна из многочисленных жертв повышенной радиоактивности в зоне испытаний — человек, лысеющий на глазах у зрителей.

Реклама фильма «Атомное кафе» в журнале «Чаплин» (Швеция)

Фильм рассказывает и о повальной эпидемии «нюклерозии» — «атомобоязни», сознательно нагнетая которую, правительство США в содружестве с Пентагоном и крупными строительными компаниями организовало рекламную шумиху вокруг индивидуальных и семейных бомбоубежищ, будто бы дающих гарантию выживания в условиях ядерной войны; их «надежность» расписывали обывателю под аккомпанемент истерических призывов американской пропагандистской машины к «крестовому походу» против коммунизма. В школьные программы включили спецпрактикум по овладению навыками пользования такими убежищами; в одном из эпизодов ленты молоденькая учительница задает ребятам вопрос: «Что делать, если на школу упадет атомная бомба?»... В деле пропаганды, имевшей целью внушить людям мысль о «приемлемости» использования атомного оружия в будущей войне, участвовала, как утверждают авторы фильма, и церковь, призывавшая граждан США «уповать на бога и следовать его путем», провозглашавшая бомбу «орудием божьего возмездия».

Однако главной мишенью критики авторы «Атомного кафе» избрали людей, стоявших у руля политической власти в стране в 40—50-е годы. Зрители, свидетельствует «Синеаст», могут наглядно убедиться в невежестве, жестокости и недальновидности американских лидеров — Трумэна, Эйзенхауэра, Никсона, с именами которых связаны многие бесславные страницы послевоенной истории Америки. И, видимо, не случайно в галерее портретов наиболее известных крестоносцев «холодной войны» мелькает и лицо в ту пору еще очень далекого от вершины власти нынешнего хозяина Белого дома Рональда Рейгана...

В «Атомном кафе» обращение к фактам недавней истории — не самоцель: фильм апеллирует к общественному мнению, будучи весьма актуальным предупреждением тем американцам, которых сегодня, как и 30 лет назад, вводят в заблуждение нынешние руководители США, желая оправдать свою чреватую смертельной опасностью для человечества политику нагнетания напряженности, гонки вооружений, политику, лишенную перспектив.

Н. Цыркун

●

Мультипликационные фильмы Уолта Диснея знают и любят во всем мире; многие их персонажи — Пиноккио, Белоснежка, Бэмби, Микки Маус — принадлежат классике мультипликации. В волшебном мире сказок Диснея всегда сияло солнце, а добро непременно одерживало верх... Безоблачным было и существование «империи Диснея», крупной компании, занимавшейся не только выпуском фильмов, но и производством игрушек, аттракционов и другой продукции, рассчитанной на массовый спрос.

В последнее время, однако, фирма Диснея столкнулась с серьезными проблемами; после смерти своего основателя, скончавшегося в 1966 году, студия продолжала выпуск милых «семейных» фильмов, но публика почти перестала ими интересоваться. Произошло это отчасти и потому, что в США резко упала рождаемость и соответственно сократилось число самых маленьких поклонников мультипликации; кроме того, сейчас наблюдается некоторая переориентация интересов подростков, которые отдают предпочтение отнюдь не наивным мультипликационным лентам... В результате доля доходов компании в американском шоу-бизнесе снизилась с 7 процентов в 1976 году до 4-х процентов (1981).

Теперь фирма пытается поправить свои дела за счет реконструкции существующих и строительства новых городков аттракционов типа «Диснейлэнд». Только в 1982 году 800 миллионов долларов пошло на расширение американского «Диснейлэнда» и строительство его двойника в Токио. Одновременно изыскиваются способы возродить зрительский интерес к мультипликации.

Так, главный продюсер «Дисней Стьюдиоз» Томас Уилхайт полагает, что залогом выхода из кризиса является создание более «крепких» картин. «Необходимо взять от ста-

рых лент все лучшее, но в то же время учесть существенные перемены в зрительской среде, происшедшие за последние 10—15 лет», — говорит Уилхайт.

Определенную ставку студия делает на использование в мультипликационных картинах всякого рода новомодных «электронных чудес». Учитывая, что видеоэлектронные игры недавно принесли компании «Уорнер Комьюникейшнз» большую годовую прибыль, чем фильмы, Уилхайт оценивает как очень своевременный выход на экраны новой картины «Дисней Стьюдиоз» «Трон» — первой ленты, созданной с применением электронных игр и новой техники мультипликационного изображения, основанной на использовании компьютеров. Герой этого фильма, заядлый любитель электронных развлечений, попадает в вымышленный мир, где персонажи этих игр вступают с ним в борьбу. На одну четверть картина состоит из кадров, снятых обычным способом, с участием актеров, а не рисованных персонажей; широкое применение нашли здесь и всевозможные оптические эффекты, съемка двойников живых персонажей, синтезированных ЭВМ.

В будущем году планируется выпуск на экраны полнометражного мультипликационного фильма «Черный провал», постановка которого обойдется в 20 миллионов долларов. «Черный провал»,— самодовольно заявил продюсер Джо Хейл,— это настоящий фильм ужасов. Зрители будут лезть под кресла от страха. Наш главный персонаж, Рогатый Король, соединил в себе черты Чингисхана и Гитлера. В отличие от скорее комических, чем внушающих страх «отрицательных» персонажей Диснея, он — негодяй до мозга костей...»

Таким образом, отмечает американская критика, сейчас наметились две тенденции в работе «Дисней Стьюдиоз»: одна связана с намерением во что бы то ни стало вернуть зрителей в кинотеатры, выпуская «суперпродукцию», напоминающую игровые космические боевики, вроде «Звездных войн»; вторая имеет целью дать «новую жизнь» традиционным героям диснеевской мультипликации. Например, готовится к выпуску мультфильм «Рождественский гимн Микки», в котором зрители впервые после 1952 года увидят всеобщего любимца Микки Мауса.

Как это ни парадоксально, но, судя по информации о картине «Черный провал», далеко не единственной в таком роде, волна насилия, захлестнувшая киноэкраны США, оказывает влияние и на продукцию «Дисней Стьюдиоз». «Может ли кино быть убийцей?» — под таким заголовком журнал «Американ Филм» опубликовал недавно статью, в которой приводится, в частности, очень тревожная статистика: после показа по телевидению печально известной ленты Чимино «Охотник на оленей» около тридцати человек стали жертвами игры в так называемую «русскую рулетку». И кто знает, не окажут ли новые картины «Дисней Стьюдиоз», насыщенные «электронными ужасами», аналогичное воздействие на аудиторию...

А. Андреев

Франция

Неравноправное положение французских фильмов (как, впрочем, и всякой другой зарубежной кинопродукции) на экранах США по сравнению с американскими лентами — давняя проблема, приобретающая в последнее время особую остроту; ее история восходит к середине 40-х годов, когда сразу же после окончания второй мировой войны французский прокат был отдан на откуп американским прокатным фирмам на основании пресловутого «Соглашения Блюм-Бирнс». Предусмотренная им квота допускала демонстрацию фильмов США в кинотеатрах Франции в течение 36 недель ежегодно — без соблюдения принципа взаимности. Долгие годы ушли на то, чтобы добиться отмены столь неравноправной договоренности. Однако и после этого ситуация мало изменилась: в 1981 году, например, во Франции демонстрировалось 40 с лишним американских картин, а в США всего 18 французских. Общественность и органы массовой информации Франции, естественно, высказывают неудовлетворенность по этому поводу, которая тем более резонна, если учесть, что художественный уровень американского кино в последние годы заметно снизился, а его доминирующее положение в национальном прокате остается прежним. Не случайно министр культуры Франции Жак Ланг, выступая весной 1982 года на конференции ЮНЕСКО в Мехико, упомянул о проявлениях политики американского империализма и в сфере международной культурной жизни.

О некоторых последствиях такой политики пишет Жан-Пьер Курдесон в статье, опубликованной в ноябрьском номере журнала «Синема» за 1982 год. Основное внимание автор уделяет вопросу о дискриминации, которой подвергаются французские фильмы (наряду с другими предметами культурного обмена, в частности, грампластинками) в США. В статье отмечается, что империализму неизменно свойствен этноцентризм — полнейшее равнодушие к иностранной культуре. Как сказано в статье Курдесона, даже малонаблюдательному человеку уже после непродолжительного пребывания в США становится очевидно, что культуре других стран отведено более чем скромное место в национальной культурной жизни.

К аналогичному выводу приходят и другие наблюдатели. В области культурного обмена Соединенные Штаты упорно «играют в одни ворота», придерживаясь практики своеобразного культурного протекционизма, проводимой всюду, в том числе в сфере кинопроката и на телевидении. Если в основном благодаря усилиям небольших частных компаний на экраны страны и выходит небольшое количество зарубежных фильмов, то по телевидению их показывают уж совсем редко. Подобную политику демагогически пытаются оправдать

ссылками на недостаточно высокое качество дубляжа и даже на трудности восприятия... английского языка, если речь идет, допустим, о картинах, сделанных в Лондоне или Сиднее. Заправилы кинобизнеса США отлично понимают, что только дублированные фильмы неанглоязычных стран способны обратить на себя внимание зрителя, и всячески препятствуют их выпуску. Фильмы же с субтитрами не имеют практически никаких шансов на успех у массовой аудитории, которую много лет приучали к тому, что все лучшее в мировом кино имеет марку «сделано в Голливуде», а, к примеру, французские фильмы вряд ли стоит смотреть, поскольку они «заумные, вялые и лишены действия» (распространенная в американской критике оценка, приводимая автором статьи в «Синема»). На самом же деле, полагает Курдесон, ясно, что все здесь упирается в вопрос о прибылях, которыми американские прокатчики ни с кем не хотят делиться, несмотря на проявившуюся в последнее время, по мнению французских деловых кругов, близких к кинематографу, неспособность американских продюсеров полностью удовлетворить разнообразные потребности французского внутреннего рынка.

Существует проект (поддержанный и на официальном правительственном уровне) создания системы, при которой некоторая часть доходов американских кинокомпаний от проката их фильмов во Франции использовалась бы для организации гарантированного проката французских лент в США. Нет нужды подчеркивать лишний раз, что подобные инициативы встречают в Америке без особого восторга. Вместе с тем протекционистская политика США в области культуры наталкивается в последнее время на растущее противодействие в Европе. Об этом свидетельствует, например, еще одно высказывание Жана Ланга, приводимое в статье в «Синема»: выступая на совещании деятелей кинематографий Франции и ФРГ, французский министр довольно прозрачно намекнул на необходимость защиты национальных европейских культур «перед лицом финансовой гегемонии некоторых стран...»

А. Брагинский

●

Французская критика обращает внимание на три фильма, сравнительно недавно появившихся на экранах страны и касающихся различных аспектов насилия как широко распространенного в западном обществе опасного явления.

Первый из них — «Старший брат», — фильм, поставленный известным режиссером Франсисом Жиро, сочетает, по мнению рецензентов, романтическую традицию в духе Гюго с реалистической манерой, характерной для творчества Карне и Дювивье. Место действия ленты обозначено совершенно конкретно: это Марсель — пляжи, набережные, улицы в различных частях города — от района Оперы до порта и доков. Многочисленные иммигранты разных национальностей, поселившиеся здесь, больше других страдают от разгула преступности, от проявлений расизма и беззакония. Главный персонаж ленты — тринадцатилетний алжирец Али, старший брат которого, наркоман, связанный с преступным миром, убит полицейскими, а сестра зарабатывает себе средства к существованию на панели. Истинная причина трагедии этих людей — безработица и нищета. «Жестокий фильм о жестоком мире» — так характеризует работу Франсиса Жиро один из рецензентов.

Сюжетная канва «Оправданного насилия» Сержа Леруа довольно традиционна для западного кинематографа. В картине рассказана история человека, мать, жена и дочь которого гибнут от пуль бандитов во время ограбления. Не рассчитывая на помощь полиции, герой фильма решает сам отомстить за своих близких. Он проповедует «самозащиту», оправдывая насилие в ответ на насилие. Как отмечается в прессе, создатели ленты точно передают настроение людей, которые склонны проявлять жестокость, подчиняясь ложной логике самосуда, действуя столь же несправедливо и отнюдь не менее беззаконно — как и закоренелые преступники.

Третий фильм — «Групповая стрельба», дебют режиссера Жана-Клода Мессина, в стилистике которого мелодраматическая условность соседствует с жестоким реализмом, — также построен на криминальной фабуле. ...Трое хулиганов нападают в пригородном поезде на молодую женщину Карину (Вероника Жанно) и, встретив сопротивление, убивают свою жертву. Действие картины развивается по двум параллельным линиям — это расследование преступления, которое ведет полицейский комиссар (Мишель Константен), и поиски убийц возлюбленным Карины Антуаном.

Как пишут французские критики, для создателя «Групповой стрельбы», как и для режиссеров Жиро и Леруа, изображение насилия является не самоцелью, а способом анализа современной буржуазной действительности, ее трагических конфликтов и острых, наболевших проблем.

М. Зонина

Чехословакия

Ветеран чехословацкого кино режиссер Отакар Вавра закончил на студии «Баррандов» фильм «Странствия Яна Амоса» — о великом чешском просветителе-гуманисте XVII века Яне Амосе Коменском (авторы сценария О. Вавра, М. В. Кратохвил). В роли знаменитого Комениуса, как называли в средневековой Европе Коменского, выступил известный актер Ладислав Худик, ранее сыгравший генерала Свободу в картине Вавры «Соколово», созданной в содружестве с советскими кинематографистами.

В беседе с корреспондентом журнала «Фильмшпигель» (ГДР) Ота-

кар Вавра сказал: «Наша картина ни в коем случае не должна считаться биографией Коменского — ее можно найти во многих исторических трудах. Мы попытались прежде всего показать значение его деятельности, раскрыть драматизм личной судьбы и смысл научных изысканий Коменского, находившихся в резком противоречии с официальной церковной доктриной. Перед зрителем предстанет человек, обуреваемый неутолимой жаждой универсального знания...».

При осуществлении постановки чрезвычайно сложной оказалась задача художников-декораторов и оператора картины Яромира Шофра, которые стремились максимально точно воссоздать материальные приметы и атмосферу XVII столетия. Не менее трудной была и работа художника-гримера Милана Яндеры, поскольку в фильме Коменский показан на протяжении длительного периода своей жизни — с 35 до 75 лет. Почти полвека предстоит «прожить» на экране исполнителю центральной роли, что тоже нелегко. Но все-таки основная сложность состояла в достоверной передаче характера, незаурядных личных качеств выдающегося мыслителя и педагога, чьи идеи опередили свое время. «Я отдаю себе отчет в том, — говорит Худик, — что играю человека, посвятившего свою жизнь борьбе против мракобесия, равнодушия и ограниченности... Наш фильм должен стать приглашением к раздумью о сегодняшнем мире».

В. Кривуля

Чили (Патриотические силы)

После военно-фашистского переворота в сентябре 1973 года кинематограф в стране практически прекратил свое существование. И когда сегодня говорят о «чилийском кино», то имеют в виду картины, созданные чилийскими кинематографистами за пределами страны: на Кубе, в Советском Союзе, Мексике, ГДР, Канаде, Франции, Швеции... Фильмография работ чилийских режиссеров в эмиграции весьма обширна, она включает более полусотни художественных и документальных лент. Это картины опытных мастеров, пользовавшихся известностью еще до переворота, — Мигеля Литтина, Рауля Руиса, Эльвио Сото, Педро Часкеля, Альдо Франсиа, Патрисио Гусмана, а также ленты их молодых соотечественников, получивших кинематографическое образование в зарубежных киношколах, — Орландо Любберта, Хайме Барриоса, Себастьяна Аларкона.

Жизнь чилийских кинематографистов, работающих в капиталистических странах, по их собственным признаниям, нелегка не только в материальном отношении. С большим трудом адаптируются они в новой среде, нередко сталкиваясь с проявлениями равнодушия, а то и враждебности. Но большинство из них не падает духом и разными путями приходит к творческой работе.

Как чилийцу, как кинематографисту, говорит в интервью журналу «Араукария» Мигель Литтин, мне хочется сказать о силе, жизнеспособности нашего кино. После переворота мы оказались в разных странах, в весьма сложных условиях. На первых порах приходилось думать не о кино: нужно было научиться жить в новом окружении — вне той естественной среды, что формирует тебя как личность, вне круга проблем и интересов, определяющих твои художнические пристрастия. Наша задача состояла в том, чтобы не растеряться, не поддаться унынию, сконцентрировать себя на главном — борьбе с фашизмом. И разными дорогами шли мы к активному сопротивлению диктатуре, воцарившейся в Чили. Я бы так и назвал все наше нынешнее кино — кино Сопротивления.

За эти годы чилийские кинематографисты прошли большой путь. Наши картины можно рассматривать как один длинный фильм, главным героем которого является наша родина — Чили. Это история борьбы чилийского народа в различные эпохи. Это сегодняшняя борьба чилийцев против кровавого режима Пиночета.

Горька судьба эмигранта. Как сохранить живые связи с родиной? Не хватает каждодневных мимолетных прикосновений к жизни своей страны, не хватает тех живых впечатлений, которые дают толчок творчеству. Ведь искусство питается не общими истинами, а дыханием бытия... И в этом нам может помочь только творчество, только созидательная сила искусства...

С огромным вдохновением, отнюдь не изменяя интересам национального чилийского кинематографа, говорит Литтин, мы трудимся над фильмами, которые затрагивают общие для всей Латинской Америки проблемы. О себе могу сказать, что моя работа была связана с «новым мексиканским кино». Достаточно вспомнить такие картины, как «События на руднике Марусиа» и «Вдова Монтьель», поставленные в Мексике. В том же русле шла работа на Кубе над экранизацией «Превратностей метода» Алехо Карпентьера. Нас не может не радовать, что теперь кино Чили повсюду представляют как кино чилийского Сопротивления.

В. Старков

Эмиль Брагинский,
Эльдар Рязанов

Вокзал для двоих

Киноповесть

«Вокзал для двоих».
Андрей — Н. Михалков,
Вера Нефедова — Л. Гурченко,
Платон Рябинин — О. Басилашвили

Пусть не пугается читатель, обнаружив, что действие нашего фильма начинается в месте не совсем приятном, а именно в колонии для уголовных преступников. Никто не знает своего будущего. Недаром народная мудрость гласит: «От сумы и тюрьмы не зарекайся!»

Был зимний метельный вечер.

Прожектор высвечивал огромную утрамбованную площадку, на которой проходила вечерняя поверка. Дежурные офицеры шли вдоль строя, поштучно пересчитывая людей. Потом каждый из дежурных подходил к старшему офицеру и докладывал:

— Поверка сошлась!

— Поверка сошлась!

— Разойдись! — скомандовал в конце старший офицер.

— Разойдись! — как эхо, отозвались дежурные офицеры.

— Рябинин, останьтесь! — приказал старший, а один из дежурных тотчас повторил:

— Рябинин, останьтесь!

Заключенные разбрелись по баракам, а на плацу задержалась лишь одинокая фигура. Она съежилась, как бы ожидая неприятностей.

Надо заметить, что люди здесь делятся на тех, кто сторожит, и тех, кого сторожат. Герой нашего повествования Платон Сергеевич Рябинин принадлежал, к сожалению, ко второй категории. Хотя, правда, он вовсе не походил на преступника. Это был мягкий, застенчивый человек лет сорока, а может, и больше. По его доверчивому лицу было понятно, что он не способен на неблаговидные поступки. Такой ни карьеры не сделает, ни уголовный кодекс не нарушит.

— Рябинин, подойдите! — подозвал старший офицер.

И когда Платон, выполняя приказание, подбежал, начальник сообщил ему:

— Хочу вас обрадовать — к вам приехала жена!

Но заключенный вовсе не обрадовался.

— Зачем?

— Просит свидания!..

— Я ее не звал! — вырвалось у Платона. — Не хочу свидания!

— Вы что? — поразился офицер. — Она, чтобы попасть к вам, семь тысяч километров отмахала!

— Ну и пусть! Я не пойду! — арестант позволил себе немного взбунтоваться.

— Она вас так любит, — справедливо возмутился начальник.

— Она?.. Меня?.. — невесело произнес Платон.

— Это вы с ней выясните! Держите пропуск! Пойдете без конвоя! Я вам доверяю!..

— Куда я пойду? — голос Платона звучал жалобно.

— Она комнату сняла в поселке. Тут адрес записан. И чтобы совместить приятное с полезным, возле станции зайдете в мастерскую, к Ивану Герасимовичу, и возьмете из ремонта аккордеон! Вы музыкант, проверьте, как починили!

— Слушаюсь! — понуро согласился Платон. Он мог отказаться идти к жене, но отказаться идти за аккордеоном он не имел права.

А офицер снова стал строгим и официальным:

— Учтите, Рябинин. Пропуск до утренней поверки. Ровно в восемь — быть в строю. Опоздание приравнивается к побегу. Идите!

Потом на вахте, на воле — это место называется бюро пропусков — охранник придирчиво изучал «увольнительную» Платона.

— Значит, так, — наконец сказал он жестко, привычно обыскал заключенного и отодвинул тяжелый засов, — пропуск у тебя до восьми утра. Будь, как штык! Опоздаешь — это побег. Припаяют новый срок! Пошел!

Дверь отворилась, и Платон очутился на воле, где он уже давно не был.

Колония, обнесенная, как и положено, высоким глухим забором со сторожевыми вышками, находилась в чистом поле. Вокруг нее не было никаких строений. От ворот уходила в жизнь накатанная дорога, вдоль которой сиротливо тянулись столбы с проводами.

Платон побрел по дороге навстречу поземке. Пройдя несколько шагов, остановился, постоял. Затем решительно повернулся, заспешил обратно и забарабанил в дверь вахты.

Охранник приоткрыл окошко:

— Ты чего забыл?

— Пустите меня обратно!

— Ты поручение выполнил?

— Какое? — не понял Платон.

— Аккордеон принес?

— Меня не за этим, меня к жене отпустили.

— Про жену в пропуске ничего не написано! — и охранник захлопнул окошко.

— Сколько хоть до станции? — с отчаянием выкрикнул Платон.

— Тут недалеко, — послышалось из-за двери, — километров восемь, может, девять...

Платону не оставалось ничего другого, как зашагать в темноту и мороз. Но сначала он отстегнул от ватника зеленую бирку со своей фамилией, чтобы хоть ненадолго почувствовать себя свободным, и спрятал ее в карман. Платон шел и шел по заснеженной, пустынной дороге и вспоминал... Идти было далеко и холодно, но воспоминание было длинное, и оно согревало Платона...

...В то летнее туманное утро, к которому обратилась сейчас память Платона, он ехал среди многих, в отличие от него незапятнанных, пассажиров в скором поезде Москва — Алма-Ата. Экспресс медленно подползал к перрону большого города, который назывался Заступинск.

Вместе с высыпавшими на платформу пассажирами Рябинин, элегантный, стройный, в отлично сшитом костюме, с «дипломатом» в руках, зашагал по перрону Заступинска навстречу судьбе, которая поджидала его в привокзальном ресторане.

Нашествие пассажиров, которые надеются во время короткой стоянки поезда хоть как-то пообедать, если вдуматься, — несчастье для ресторана. Орда оголодавших путешественников, как саранча, набрасывается на комплексные обеды, не заказывает ничего порционного и ничего спиртного и тем самым не помогает выполнению плана. Кроме того, некоторые ловкачи норовят улизнуть, не заплатив, точно зная, что никто из официантов поезд не догонит.

На двух длинных столах с броской надписью «стол-экспресс» выстроились одинаковые алюминиевые кастрюльки со станционным борщом, а рядом, дожидаясь конца своей короткой жизни, стыли унылые серые котлеты.

Платон Сергеевич тоже вошел в ресторан, отыскал свободное место, приоткрыл блестящую крышку, познакомился с угрюмым борщом, поглядел на котлету, брезгливо поморщился, и всего этого есть не стал. Вокруг жевали и чавкали.

— Девушка! — позвал Платон. — Можно вас на секунду?..

Откликнулась Вера, официантка с милым, но уже потрепанным жизнью лицом, которое украшали огромные отважные глазища.

— Нельзя! — отрезала милая официантка.

— Вы здесь обслуживаете? Это ваши столы? Девушка!.. Пожалуйста, принесите мне чего-нибудь диетического!

— У вас язва, что ли? — усмехнулась Вера и сказала кому-то: — Рубль двадцать и, пожалуйста, без сдачи!.. Спасибо...

— Да, — кивнул Платон, — у меня появилась язва при виде вашей еды!

— Пока я закажу вам что-нибудь съедобное, — на ходу объясняла Вера, — возьмите сдачу, спасибо... пока это сготовят, ваш поезд уйдет! А с язвой, между прочим, по ресторанам не ходят! С язвой дома сидят!..

Тут Вера сорвалась с места и кинулась к выходу:

— Пассажир, пассажир! Вы позабыли заплатить!

— Деньги на столе! — резко ответствовал клиент. — Кстати, за такой обед не мы вам, а вы нам обязаны платить!

Вера метнулась к столу, за которым обедал клиент, — денег на столе не было.

— Где деньги? — громко спросила Вера. — Кто их взял?

Естественно, никто не отозвался. И никто не посочувствовал.

— В вашей работе, девушка, деньги с пассажиров надо вперед получать! — посоветовал один из посетителей.

По радио объявили что-то неразборчивое.

Толпа едоков бросилась наутек.

Платон тоже побежал. Но Вера грозно преградила ему путь:

— Платите деньги!

— Но я ничего не ел!

— Знаю я вас. Один говорит, что платил, а денег нету, другой говорит, что не ел!.. С вас рубль двадцать!

— Да вы посмотрите! — возмутился Платон. — Чтоб я ел это?!

— Пока я буду смотреть, вы удерете в Алма-Ату!

— Не в Алма-Ату, а в Грибоедов! Я не ел. Платить не буду!

Вера зашлась от ярости:

— Пока вы не заплатите, вы отсюда не уйдете! У меня жалованье маленькое, и за вас всех платить...

— Вы, которые в ресторанах, — не дал договорить Платон, — вы-то за всех можете заплатить!

Это было уже слишком.

— А такие, как вы, за рубль двадцать просто разоритесь. Павел Васильевич! — Вера решительно обратилась к швейцару. — Кликните Николашу!

Швейцар привычно извлек из кармана свисток и пронзительно засвистел.

— Пусть сбежится хоть вся милиция вашего города! Я платить не буду! — высокомерно выпрямился Платон. — Я не ел! Это вопрос принципа!

В дверях возник молоденький лейтенант в милицейской форме.

— Николаша, — начала Вера, — вот этот франт, — тут она кивнула в сторону Платона, — попросил диетическое, а когда я сказала, что не успею, он съел дежурный обед.

— Я не ел! — успел вставить возмущенный Платон.

— Расследуем! — пообещал лейтенант.

— Как это вы расследуете? — вспыхнул Платон. — Анализы будете брать?

— И отказывается платить! — закончила Вера.

— Вот сейчас составим протокол... — скучным голосом предупредил милиционер, — что вы отказываетесь платить...

— Но пока вы будете составлять, мой поезд уйдет!

— Я это делаю очень быстро, — улыбнулся лейтенант Николаша, — наловчился тут. Вы с какого поезда?

— Да его поезд уже ушел! — злорадно сообщила Вера. — Пожмотничал и получил по заслугам!

— Как это ушел? — вскрикнул Платон, отпихнул милиционера и побежал.

— Держи его! — во весь голос потребовала Вера.

— Он теперь никуда не денется! — лениво отмахнулся от Веры милиционер.

Платон выбежал на платформу и мрачно поглядел вслед поезду. Последний вагон был уже едва виден.

Платон чертыхнулся и подошел к человеку в красной фуражке:

— Понимаете, я отстал от поезда. Дело тут не в рупь двадцать, а в том, что попрана справедливость. Она говорит: «Платите», а я ваш обед не ел!

— Это верно! — согласился железнодорожник. — Мой обед вы не ели!

Но Платону было не до шуток:

— Когда будет следующий до Грибоедова?

— В дороге надо быть внимательным, товарищ пассажир! — железнодорожник не удержался от возможности прочесть нотацию. Всегда ведь приятно преподать кому-то урок. — Железная дорога — это точность и комфорт. Поезд до Грибоедова пойдет в 20 часов 46 минут.

— А как мне быть с билетом? Билет же уехал вместе с проводником.

— Так что? — услышал Платон голос милиционера. — Отдадите, наконец, рупь двадцать, или протокол будем сочинять?

Из-за спины милиционера выглядывала Вера, так и не снявшая свой кружевной передник.

— Как не совестно, вроде бы человек интеллигентный, а бессовестно грабит бедную официантку!

— Как же все-таки мне, — Платон ухватил дежурного за рукав, — уехать из ваше-

го города? Я ведь даже не знаю, как он называется...

— Подойдите ко мне минут за пятнадцать до отправления, я вас отведу к начальнику поезда, он вас устроит.

— Если он не заплатит за обед, мы его сами устроим! — пригрозила Вера.

Дежурный по станции, которому это все надоело, выдернул рукав и ушел, даже не обернувшись.

— Лучше заплатите, — дружелюбно посоветовал Платону лейтенант, — протокол вам дороже встанет!

Платон поглядел в добрые глаза милиционера и понял, что придется поступиться принципами, то есть заплатить. И, не глядя, протянул Вере деньги:

— Вот вам.. держите три рубля за то, что я не ел! Сдачи не надо!

Вера взяла трешку и стала копаться в кармашке передника:

— Нет уж, возьмите вашу сдачу!

— Это вам на чай! — свысока бросил Платон.

— А может, я на чай не беру!

— А может, в вашем ресторане и не обсчитывают?

— Товарищ лейтенант! Вы свидетель, что я отдала ему его поганую сдачу! — и Вера протянула Платону деньги.

Тот демонстративно заложил руки за спину.

Тогда Вера нагнулась, аккуратно положила рубль с мелочью на асфальт и ушла по перрону, нахально покачивая бедрами. Милиционер тоже потерял к Платону всяческий интерес и отправился вышагивать вдоль состава пригородной электрички, на которую шла оживленная посадка.

— Вот стерва! — в сердцах высказался Платон, глядя вслед Вере.

Кто-то из добровольных зрителей продолжал смотреть на Платона, и он, поколебавшись, поднял деньги с асфальта.

Мучительно хотелось есть. Платон направил стопы обратно в ресторан и, конечно же, тотчас наткнулся на Веру.

— Будьте добры, — Платон был сама вежливость, — если вас не затруднит, скажите, пожалуйста, если вам не очень сложно, какие столики не ваши, чтобы я знал, куда мне сесть.

— Вон те! — Вера не поменяла интонацию на вежливую и крикнула официантке с красивым наглым лицом (такие лица особо нравятся клиентам): — Люда, обслужи товарища! Только получи с него деньги вперед, а то он платить не любит!

— Да ты что? — отозвалась из-за ширмы Люда, которая любезничала с молодым человеком. — Ко мне же Шурик пришел! Обслужи товарища сама!

Вера приблизилась к столику, за который успел усесться Платон, и громыхнула жестяным подносом.

— Положение у меня безвыходное! Заказывайте!

— Вы... вы мегера! — зловеще выдохнул Платон. — Из ваших рук я не стану есть до конца моей жизни!

И он рванул прочь из ресторана.

В зале ожидания Платон с надеждой кинулся к буфетной стойке. Однако на ней красовалась выразительная надпись: «Буфет закрыт на обед».

Взбешенный Платон вернулся в ресторанный зал. Теперь он уже прямиком направился к официантке Вере и плюхнулся на стул напротив нее:

— Меню давайте! Срочно!

— Ого, какой вы принципиальный! Вы же только что поклялись никогда не есть из моих рук!

— Буфет закрыт! — вдруг жалобно произнес Платон.

— А есть хочется? — с издевкой спросила Вера.

— Конечно. Я ведь не ел тот мерзкий борщ. Теперь вы это понимаете?

— Если вы не ели, то откуда знаете, что он мерзкий? — парировала Вера.

— Я от вас устал. Принесите что-нибудь диетическое.

Вера лукаво сверкнула глазами:

— Поскольку в том, что вы у нас застряли, есть и моя вина, я обслужу вас как дорогого гостя нашего города. Знаете, нас ин-

структурировали — приезжающих в отличие от проезжающих обслуживать хорошо. Потому что наш ресторан — визитная карточка города. Из диетического только курица. Сейчас я ее подам.

Платон полез за деньгами:

— Получите с меня вперед, а то я человек ненадежный.

— Обязательно, — усмехнулась Вера.

— И настроение у меня — кажется, хуже не бывает.

— Вряд ли наша курица вам его улучшит!

Вера положила деньги в кармашек передника и отсчитала сдачу.

Потом Вера ушла на кухню, а Платон стал смотреть в окно на пригородную электричку. Захлопнулись автоматические двери, и электричка медленно отошла.

Вера принесла еду.

— Приятного аппетита!

Платон взялся за нож и вилку и начал тщательно протирать их салфеткой и при этом ругался, уже устало и поэтому мирно.

— Это я по вашей милости здесь торчу... Чтоб ваш ресторан сгорел вместе с вашей станцией...

Платон тщетно пытался разрезать курицу на съедобные части.

— Скажите, эта курица отечественная или импортная?

— Понимаете, — с невинным видом принялась объяснять Вера, — на голой курице ничего не написано. Написано на обертке, а мы подаем без обертки. Если хотите, я пойду спрошу у повара.

— Не надо, не трудитесь, сейчас я у нее сам спрошу!

Платон безуспешно орудовал тупым ножом. Курица не поддавалась.

— По-моему, при жизни она была мастером спорта! — Платон с трудом оторвал кусок крыла и вдруг спросил: — Скажите, у вас и оркестр вечерами играет?

— Очень громко. До того, как в ресторан пошла, я очень музыку любила, а теперь ненавижу!

Вера фамильярно присела на соседний стул:

— А имущество ваше? Без хозяина в Грибоедов катит?

— У меня все вещи с собой. Вот, — он показал на «дипломат». — Я на два дня в Грибоедов. Мне в понедельник утром обязательно надо быть в Москве.

— Теперь получается, что вы в Грибоедов только на один день едете, — предупредительно уточнила Вера, — вы ведь целый день здесь потеряете!

— Если б вы только знали, — вырвалось у Платона, — как мне дорог и как мне нужен этот день. Кстати, как вас зовут, девушка?

Вера решила, что заезжий ее со скуки, как говорится, «клеит», и тут же дала решительный отпор:

— До того, как я начала здесь работать, имя у меня было, а теперь меня зовут — девушка! И запомните — я неприступная! В особенности для транзитников.

Платон посмотрел на Веру с нескрываемой усмешкой:

— Но я... я вовсе не собирался идти на приступ этой... этой крепости!..

Очередное оскорбление Вера пропустила мимо ушей.

— Рассказывайте! Все вы одинаковые! — встала и отправилась на кухню.

Платону надоело сражаться с курицей. Он бросил вилку, поднялся и вышел в зал ожидания.

На кухне, возле раздачи, Верина подружка Люда советовала:

— Пойди в аптечный киоск, туда завезли финский шампунь!

— Хороший?

— Во-первых, волосы лучше растут. Потом, после мытья голова пушистая и здорово блестит. Я взяла десять штук. Дефицит!

Вера послушно заторопилась выполнять наказ. По дороге, в зале ожидания, увидела своего недавнего клиента. Тот говорил по междугородному телефону:

— Следователь не звонил? Если позвонит, не говори, где я! Ври напропалую! В понедельник утром буду в Москве... Какая мне разница, когда завезут штакетник? О чем ты

сейчас думаешь!.. Мне на этой даче все равно не жить!

Вера невольно остановилась.

— Я теперь буду жить за другим забором! — тут Платон приметил Веру и открыто обозлился: — Перестаньте, наконец, подслушивать!

Вера вздрогнула.

— Я нечаянно.

Направилась к аптечному киоску, обогатилась шампунем и на обратном пути, снова проходя мимо открытого телефонного автомата, услышала:

— Да, позвони в Грибоедов отцу. Скажи, что я приеду завтра утром. Обо мне не беспокойся. Я тебя крепко целую!

Платон повесил трубку и снова увидел Веру.

— Зачем вам столько шампуня? Вы добавляете его клиентам в суп?

— Таким, как вы, с удовольствием!

Платон вышел на привокзальную площадь. Шумная, забитая транспортом площадь была ничем не примечательна. Все как положено. В середине клумбы с анютиными глазками — гранитный памятник. По бокам площади несколько палаток: «Пиво — воды», «Табак», «Мороженое» и рядом — шикарный стеклянный павильон «Заступинский сувенир».

Потом Платон заглянул в окошко пригородной кассы, где сидела женщина с добрым и участливым лицом:

— Вот если бы вы назвали какую-нибудь счастливую станцию, я бы, пожалуй, купил туда билет и укатил на всю жизнь!

— От вас, алкашей, житья нету! — кассирша оказалась существом прозаическим. — Может, тебе и стакан дать?

— Спасибо, что не ударили! — Платон помялся на месте, не ведая толком, что ему делать, куда идти. За неимением лучшего отправился на вокзальный перрон, где вечно толчется немало людей, не знающих, чем себя занять.

Здесь внимание Платона привлекла милицейская фотовыставка. Она знакомила с уголовниками, которыми живо интересовались органы правосудия. Здесь, на стенде, широко раскрыла ослепительные глаза кокетка, что ловко втиралась в доверие граждан и не менее ловко исчезала с их деньгами. На другой фотографии радостно улыбался опасный бандит. С третьего портрета взирал исподлобья злостный неплательщик алиментов.

В ресторанном зале Вера накрывала на стол и заметила Платона, который отошел от милицейской витрины, присел на скамейку и стал от нечего делать провожать глазами маневровый паровоз.

Платон сидел на скамейке под самым ресторанным окном и равнодушно глядел на вокзальную суету. Кто-то с трудом волок тяжелый ящик, кто-то искал носильщика, кто-то обнимал девушку и что-то ей с жаром нашептывал.

По радио объявили:

— Скорый поезд Ташкент — Москва прибывает на первый путь. В связи с опозданием поезда стоянка будет сокращена.

Платон продолжал скучать на скамейке, откинувшись на ее выгнутую спинку, а сзади, в ресторанном зале, стучали кастрюльки и, топая каблуками, носились официантки.

Поезд подошел. Из вагона напротив соскочил на платформу высоченный, здоровенный проводник. Он достал из тамбура и поставил на платформу два туго набитых чемодана. Даже такой здоровяк, как он, поднимая их, напрягался изо всех сил.

Потом здоровяк, улыбаясь, шагнул прямо к Платону. Платон удивленно поднял голову — он его видел впервые. Но оказалось, что здоровяк заметил в окне Веру и гаркнул:

— Вера, а Вер!

Вера выглянула наружу:

— Андрюша, ты откуда взялся?

Платон сдвинулся на край скамейки, а то они громко кричали ему чуть ли не в самое ухо.

— Почему с ташкентским? — продолжала Вера, и по ее голосу чувствовалось, что она рада встрече.

— Сменщик заболел. Пошли в купе! Я так тебе рад, тростинка моя!

— Я тоже тебе рада!

— Прыгай ко мне! — Проводник любовно раскинул руки.

Вера потерянно огляделась:

— Как я уйду? Видишь, у меня полно народу!

— Люда! — Андрей по-хозяйски окликнул Верину подружку. — У нас тут с Верой...

— Деловое свидание! — быстро перебила его Вера.

— Я со всех получу! — пообещала Люда. — Не впервой! Ступай! Из этих... — она глазами показала на жующих, — от меня никто не ускользнет. Давай торопись, а то стоянка сокращена!

Но Веры уже, как говорится, след простыл. Вера уже выбежала на перрон.

— Придется дыни туда-сюда таскать! — помотал головой Андрей и взялся за чемоданы, с усилием оторвал их от земли. — Тут знаешь, на сколько дынь!

Веру вдруг осенило. Она глазами показала на Платона, нагнулась к Андрею и что-то зашептала ему на ухо. Андрей удивленно воззрился на Платона и в свою очередь зашептал на ухо Вере. Потом неожиданно спросил:

— Вы тут долго будете сидеть?

— До вечера! — ответил Платон.

— Чемоданчики постережете?

Платон пожал плечами:

— Пожалуйста!

— А паспорт у вас есть? — продолжал проводник.

— Есть.

— С собой? Разрешите взглянуть?

Платон послушно достал документ и протянул Андрею. Тот сразу заторопился:

— Слушай, постереги чемоданы, тут дыни чарджуйские, будешь хорошо стеречь, я тебе дыньку дам, вот такую! — и показал размер будущего вознаграждения, весьма скромный.

— Эй, как вас там! — забеспокоился Платон. — Паспорт отдайте, вы права не имеете!

Андрей и Вера уже шли к вагону. Проводник обернулся:

— Мужик, ну, мужик, ты постереги, через десять минут получишь свой паспорт, что ты, не понимаешь!

Андрей поднял Веру на руки и перенес через пути.

Платон наблюдал, как Андрей первым вскочил в тамбур, затем, озираясь, в вагон вспорхнула Вера. Спустя секунду в ближайшем от входа купе появилась голова Андрея, и он хозяйским движением опустил глухую штору, отгородив купе от всего мира.

Платон ухмыльнулся и с улыбкой покачал головой. Потом наклонился к чемодану, попробовал замок, замок щелкнул и открылся. Платон приподнял крышку. Дыни издавали волшебный аромат. Платон взял дыню, перегнулся через окно в ресторанный зал, достал со стола нож и аккуратно обтер его бумажной салфеткой.

А в купе Андрей отвернулся от окна и обнял Веру.

— Убери руки, проводник! — отстранилась Вера. — Ты меня знаешь, я по купе не шляюсь!

— Верка, я так не могу. Я уже не мальчик!

— Отодвинься! Я ведь тоже не девочка. Приезжаешь на двадцать минут, а претензий, как у законного мужа!

— Но я же не виноват, — искренне взмолился Андрей, — что у меня вся жизнь на колесах!

— Приехал бы хоть на неделю, — размечталась Вера, — пожили бы, как люди. Всех денег все равно не заработаешь!

— Верка, не валяй дурака! Я по тебе соскучился!

— Я тоже по тебе стосковалась. Но мне эта купейная любовь осточертела!

Тут дали отправление.

— А... все равно бы не успели! — примирился с судьбой проводник.

Вера отщелкнула замок, раздвинула дверь и порывисто вышла из купе.

Платон, который уплетал честно заработанную дыню, увидел, как Вера спрыгнула с подножки.

Поезд тронулся.

В открытом проеме появился Андрей с флажком в руках и крикнул:

— Вера, дыни чарджуйские, запомни — три рубля кило!

Эти слова стали достойным завершением любовной сцены.

Вера, как и полагается любящей женщине, тоскливо глядела вслед уходящему поезду.

Платон отрезал еще один ломоть сочной дыни.

Возле скамейки появилась Вера.

— Дынька... просто блаженство! — тоном знатока протянул Платон.

Вера присела рядом.

— Отрежьте мне тоже кусочек!

— Дыню я выбрал самую маленькую, — Платон охотно выполнил Верину просьбу. — Будем считать, что за охрану вы со мной расплатились!

— Дыня действительно хороша! — восхитилась Вера.

— А что вы будете делать с такой оравой дынь? Спекулировать?

— Реализовать! — печально поправила Вера. — По три рубля кило!

— Верните мне, пожалуйста, паспорт! — напомнил Платон.

Реакция Веры была непредвиденной. Вера буквально окаменела:

— А зачем вы его отдали?

— Подходит человек в форме, — объяснил интеллигентный Платон, — требует паспорт, я, естественно, отдаю!

Тут Вера нервно расхохоталась:

— Ваш паспорт в Москву едет!

— Это неуместный юмор! — возмутился Платон.

— Простите, — Вера оборвала смех. — Понимаете, Андрей положил ваш паспорт в карман, а потом мы с ним поцапались, и нам было не до вашего паспорта...

Одно преступление Платон уже совершил, сейчас он был готов совершить второе — убить Веру!

— Ах вы, дрянь привокзальная! Вы же меня погубили, кошка драная!

Вера обиделась:

— Вы, конечно, имеете право меня обзывать, но кошка драная — это преувеличение!

— Не хватало, чтобы этот бугай тупорылый, — продолжал бушевать Платон, — сдал мой паспорт в милицию!

— Я осознаю, что вы в ярости, но тупорылый — это неправда! Андрей человек порядочный!

— Спекулянт! — перебил Платон.

— Спекулянт тоже может быть порядочным человеком. И, пожалуйста, успокойтесь, послезавтра, в двенадцать десять Андрей привезет ваш документ! И вы успеете на точно такой же поезд, от которого вы отстали.

— Как же я буду жить без паспорта? — взвился Платон. — Да еще после того, что случилось! Я же должен отца повидать. Может, я больше его никогда не увижу...

— Вы не паникуйте! — Вера попыталась утешить Платона. — Поезжайте в Грибоедов без паспорта, а на обратном пути я его вам вынесу к вагону!

— Да обратно я вынужден буду лететь самолетом! — не мог успокоиться Платон. — Иначе я не поспеваю!

— Так опоздаете на денек, — небрежно повела плечами Вера. — Сейчас за это с работы никого не выгоняют!

— В общем, вы меня просто доконали! — Платон в отчаянии обхватил голову руками. — Что же мне делать? И ехать нельзя! И ждать тоже нельзя!

— А что вы там в Москве такое натворили? — полюбопытствовала Вера. — Я ведь слышала ваш разговор по телефону...

— Ограбил Государственный банк СССР! — зло ответил Платон и ушел.

В зале ожидания Платон снова набрал московский номер:

— Маша, это я... Что нового?.. Он еще работал или уже на пенсии?.. Ты думаешь, он был пьяный? Результаты экспертизы уже есть?.. У меня этот ужас все время перед глазами... Нет, я даже рад, что я — один... Главное, ты не нервничай. Раз штакетник завезли — значит, все в порядке. У тебя когда передача, завтра?.. Ты еще не звонила отцу? Позвони и скажи, что я приеду послезавтра вечером. Почему, почему? Так вышло... В общем, дол-

го объяснять! Я заканчиваю, у меня последняя монета...

Когда Платон повесил трубку, то обнаружил, что Вера находилась тут же и внимательно слушала разговор.

— Перестаньте за мной шпионить! — возмутился Платон.

— Я не шпионю, а наоборот! Я вас подвела и хочу вам хоть как-то помочь. Вы совершили что-то страшное? — она кивнула на телефон.

Платон невесело поглядел на Веру и неожиданно поведал:

— Человек из-за меня погиб. Нечаянно, конечно. Но виноват все равно я...

— Как это случилось? — осторожно спросила Вера.

Платон безнадежно махнул рукой.

— Простите меня, — вдруг тихо заговорила Вера. — Дернуло меня привязаться к вам с этим рублем. Тут за день просто звереешь. Тебе хамят, ты хамишь. Тебе недоплачивают, ты обсчитываешь. Тут не человеком становишься, а неизвестно кем.

Вера была готова разрыдаться.

И теперь уже Платон начал ее успокаивать:

— Да не страдайте... Вы же сгоряча, в запарке. Я понимаю. И зла на вас не держу...

— Это правда? — подняла глаза Вера.

— А зачем мне врать-то?

Вечером в ресторане гремела музыка. Вечером ресторан преображался. Сейчас здесь не только кормились транзитные пассажиры. В одном конце зала справляли свадьбу, в другом отмечали юбилей.

К наружной двери ресторана, которую охранял швейцар, сидя под традиционной табличкой «Мест нет», подошел Платон.

— Вызовите мне, пожалуйста, Веру...

Швейцар приоткрыл дверь:

— Вера, тебя тут давешний скандалист спрашивает!

Появилась Вера.

— Извините, — с вызовом сказал Платон, — но, кроме вас, я никого в этом городе не знаю. Музей уже посетил, в кино отсидел, на улице дождь. В гостиницу без паспорта не пускают. Куда мне деваться?

Вера задумалась:

— Сейчас мне некогда, но мы скоро закрываемся. Вы сядьте за мой столик, а я пока-мест придумаю, куда бы вас на ночь засунуть.

И замученная Вера вернулась к своим обязанностям, пытаясь получить по счету с пьяного:

— Я вас по-человечески прошу, заплатите и ступайте домой!

— Официант, еще сто грамм! — требовал выпивоха.

Платон пристроился рядом, за служебным столиком.

— Хватит с вас! И потом я не официант, а девушка!

— Официант, я тебе как девушке говорю, я еще недобрал!

— А ну, плати немедленно! — повысила голос Вера. — А то сейчас я зареву!

Угроза проняла пьяницу, и он полез за кошельком:

— Друг, не рыдай! Сколько с меня?

Вера предъявила счет:

— С вас двадцать один рубль пятьдесят копеек!

— Ты возьми отсчитай сам! Я тебе, парень, верю!

Вера вынула из кошелька деньги и положила туда же сдачу.

— Ты сколько взял?

— Точно по счету!

— Возьми пятерку сверху! — шиканул наспиртованный клиент.

— Пятерку много! — не согласилась Вера. — У тебя семья есть?

— У меня все есть, как у людей, — жена, двое ребят и собака.

— Тогда я у тебя возьму на чай только рубль.

— Рубль мало. У тебя работа вредная. Бери трешку!

— Спасибо! — закончила торговаться Вера. — Я взяла два рубля. Кошелек спрячь, пожалуйста, а то потеряешь. Домой сам дойдешь?

Пьянчуга снисходительно улыбнулся:
— Официант, ты меня обижаешь!

...Поздним вечером, когда в ресторане шла уже уборка, Платон и Вера вышли в зал ожидания. В руках у Веры была громоздкая сумка. Официантки всегда выносят после работы пухлые сумки, наполненные чем-то загадочным. Иначе зачем они целый день таскают тяжеленные подносы?

— Железная дорога — это как бы государство в государстве, — рассказывала Вера. — У нас на вокзале есть все! Вы не волнуйтесь, я вас устрою со всеми удобствами.

— А нельзя мне, — вслух подумал Платон, — в вашем железнодорожном государстве попросить постоянного убежища?

— Можно! Только по нашим железнодорожным законам уголовных преступников выдают! — Вера понимала состояние Платона. — А вы почему из Москвы-то уехали? Убежали?

— Отцу моему семьдесят два года. Хочу его повидать перед судом. А времени у меня теперь совсем нет. С меня же взяли подписку о невыезде.

— Тогда вот что! Вы все-такие первым же поездом езжайте в Грибоедов. А паспорт я вам вышлю в Москву ценным письмом. Я — человек надежный!

— Как же я тогда пройду к следователю на Петровку, 38? — колебался Платон. — Туда без паспорта пропуск не выпишут!

— Подумаешь! — мгновенно нашлась Вера. — Скажите, что вы паспорт потеряли!

— Это для невинного человека ерунда! — заспорил Платон — А для меня отягчающее обстоятельство. Следователь начнет на меня нажимать — где потерял, почему?

— Любите вы, умники, делать проблемы на пустом месте. Ну наврите что-нибудь подходящее!

— Увы, я не умею. Мне это в жизни очень мешает. Я обязательно расскажу правду. И выяснится, что я дал подписку о невыезде из Москвы, а паспорт потерял в городе Заступинске!

— Что же у вас за профессия такая, где можно не врать? — искренне удивилась Вера.

— Пианист я. У нас, наоборот, если сфальшивишь — с работы выгонят! То есть из оркестра! — пояснил Платон.

Вера вздохнула:

— Я так устала сегодня, домой хочется! Но ничего! Сейчас определю вас по высшему разряду!

— Боюсь, у нас с вами совсем разные понятия о высшем разряде! — не без желчи заметил Платон.

— Ну, против зала для интуристов, надеюсь, вы не станете возражать?

Вера угадала. Платон нисколько не возражал.

Зал для иностранцев представлял собой две комнаты, соединенные полукруглой аркой. Первая комната носила деловой характер, вторая предназначалась для отдыха заграничных персон. В общем, здесь было хорошо: чисто, светло и тихо.

— Как живешь, Марина? Что-то я тебя давно не видела!

Марина повернула к Вере сияющее радостью лицо:

— У меня уважительная причина. Замуж выхожу! В следующий четверг свадьба. Придешь?

— Обязательно! Выбрала за кого?

— Еще нет!..

— Как же так? — изумился Платон.

— А вот так... Женихов у меня сейчас двое. Петя... лучше зарабатывает, но зашибает сильно, Митя же меньше получает, но зато и меньше пьет. Живут они в разных районах. Вот я и подала заявления в два разных загса.

— Совсем непьющего не удалось сыскать? — посочувствовал Платон.

— Где его сегодня найдешь... — Марина сокрушенно развела руками.

— Марина! — Вера наконец-то ввела Платона в комнату отдыха и хозяйским глазом окинула обстановку. — Вот при мне человек, я его сильно подкузьмила. Его паспорт случай-

но отправила в Москву ташкентским поездом. А ни в какую гостиницу без паспорта не пускают. Этот диванчик вас устроит, товарищ пианист? — для вящей убедительности Вера добавила: — Он, между прочим, лауреат музыкальных конкурсов!

— Но не в этом же суть! — скромно потупился Платон.

— Ложитесь! — скомандовала Вера.

Платон безропотно рухнул на диван:

— А накрыться мне чем-нибудь дадут? Я ведь не могу спать в костюме!

— Дадут, все дадут! — пообещала Вера. — Марина, доставай ему плед!

Марина, опешившая было от подобного неслыханного нахальства, наконец-то пришла в себя.

— Вы вообще не будете здесь спать — ни одетый, ни голый! Сюда допускаются только иностранцы!

— Я почти иностранец! — набил себе цену Платон. — Я лауреат, между прочим, международных конкурсов!

— Лауреатов у нас, как собак нерезаных! — дала отпор Марина. — И если дознаются, что я пустила кого из наших... Вставайте, а ну, вставайте-ка! — сердито прикрикнула она на Платона, который уже удобнс разлегся.

— У тебя же пусто! — упрекнула Вера.

— Ну и что?

— Помещение ведь простаивает, а человеку податься некуда.

— А если приедет какой-нибудь японец или голландец? — многозначительно намекнула Марина.

— А он что? — Вера ткнула пальцем в Платона. — Не человек, что ли?

— Я заплачу! — Платон неохотно поднимался с дивана.

— Во-первых, у нас бесплатно, во-вторых, у вас деньги, а у них — валюта!

— Что же такое у нас творится! — не выдержала и возмутилась Вера. — Чтобы нашему человеку у себя дома...

— Пойдемте, Вера! Не распаляйтесь! — потянул ее за руку Платон.

— Нет, я сейчас распалюсь вовсю!

— Чего ты шумишь? — перебила Марина. — Это же наше традиционное гостеприимство.

— Какое там гостеприимство! — зашлась Вера.

— Вера, не унижайтесь! — досадовал Платон. — Ведь запретить куда легче, чем разрешить.

— Это во мне патриотизм бушует! — не успокаивалась Вера.

— Я-то при чем? — жалобно заныла Марина. — На свадьбу-то придешь?

— Приду! Куда я денусь...

Вера и Платон понуро поплелись к двери. Они закрыли за собой дверь, и Платон сказал:

— Спасибо. Вы меня лауреатом обозвали...

— А вы, часом, не лауреат?

— Без пяти минут. Теперь куда меня сунете? В камеру хранения?

— Как вы мне надоели! — сердито отрезала Вера. — Я за городом живу. У меня вот-вот уйдет последний автобус.

— Нет уж, это вы мне осточертели! — взвился Платон. — Все мои несчастья из-за вас!

— Ну да, — кивнула Вера, — человека сшибла тоже я.

— Это уже жестоко! — тихо сказал Платон и пошел куда-то в сторону.

Вера растерянно посмотрела ему вслед, потом бросилась догонять.

— Не сердитесь. У меня случайно вырвалось, — и улыбнулась. — Есть еще несколько минут и одна последняя надежда, чтобы вы не мыкались на жесткой скамейке в зале ожидания.

— Это что же такое?

— Милиция. Только вы не подумайте... Просто у меня там друг работает... Да вы его знаете... Это Николаша. Тот, что с протоколом...

— Мысль удачная! — поддержал Платон. — Там уж меня никто не найдет.

На улице лил дождь. Блестели мокрые рельсы. Но платформа, прикрытая навесом, оставалась сухой.

Прямо на платформе дежурил милицейский

газик, на крыше которого тревожно вертелась мигалка.

Вера легла на подоконник, заглянула в милицейскую комнату и сказала Николаше:

— Привет!

Лейтенант, который допрашивал задержанного, знаком попросил Веру обождать. Вид у Николаши был замученный, а у задержанного хулигана, несмотря на синяки, наоборот, довольно бодрый.

— Синяк у вас откуда?

— Это столб об меня ударился! — хулиган оставался невозмутимым.

— А по щеке кто заехал?

— Это семафор меня стукнул!

— Как фамилия семафора? — ехидно поинтересовался лейтенант.

— Я с ним незнаком, ну, клюква буду, — побожился задержанный, — я его бил впервые в жизни!

— Ну вот что, Спиридонов. Я вас в последний раз предупреждаю... — но закончить лейтенанту не удалось. Спиридонов проворно вскочил:

— Николай Иванович, вы же меня знаете... Слово даю! Не повторится!

И Спиридонов внезапно исчез. Как растворился.

— Господи, Веруша, — обратился к ней с сочувствием лейтенант; Вера и Платон уже вошли в помещение, — до чего я устал... этот вокзальный кошмар... Пьянчуги... отребье всякое... Хоть бы меня учиться послали!.. У тебя что, Веруша? Опять этот, — он указал на Платона, — еще чего-то натворил?

— Не он, а я. Он вообще-то пианист! И я его сильно подвела. Его паспорт я случайно в Москву отправила ташкентским поездом! А ни в какую гостиницу без паспорта не пускают!

— Про лауреата будем добавлять? — подсказал Платон.

— Здесь это не имеет значения.

— Веруша! — повинился Николаша, молодой лейтенант. — Для тебя я все... ты ведь знаешь... Но куда мне твоего пианиста девать? Здесь не положишь...

Платона вдруг осенило:

— А если в камеру? Пока я еще никогда не ночевал в камере.

— С удовольствием бы, но... — тут милиционер помялся. — Там у меня... три барышни...

— Разве у нас есть... — теперь помялся Платон, — эти самые барышни?

— Вообще-то нет! — убежденно воскликнул милиционер. — Но... сколько угодно!

Камера, в которой содержались эти самые барышни, находилась тут же, как раз напротив входной двери, в глубине помещения. Барышни вели себя за решеткой вполне мирно. Одна дремала, уронив голову на плечо, другая вязала свитер, третья решала кроссворд, задумчиво покусывая кончик карандаша. Очевидно, она никак не могла найти подходящий ответ, так как громко спросила:

— Французский философ-просветитель восемнадцатого века? Вторая буква «и». Всего пять букв.

И тогда помог Николаша, современный просвещенный милиционер:

— Дидро!..

...Когда Вера и Платон снова оказались на платформе, к ним подскочил хулиган по фамилии Спиридонов и прошептал:

— Карбюратор для «Москвича» не нужен? Он в магазине сорок рублей, а я отдаю за пятерку!

Вера остановилась и сказала коротко, но достаточно определенно:

— Пошел ты знаешь куда?

— Знаю! — с готовностью отозвался Спиридонов и тотчас испарился...

— Идемте, я посажу вас на автобус! — предложил Платон.

— А сами куда денетесь?

Они снова пересекали зал ожидания, направляясь к выходу.

— Вот, в зал ожидания, — голос у Платона был ироничный, — ведь вся наша жизнь, если вдуматься, — это зал ожидания, — он слегка улыбнулся. — Независимо от того, где мы находимся. Все мы всегда чего-нибудь ждем. Иногда дожидаемся. Правда, совсем не того, что нам было обещано.

— Вы не хандрите! — мягко сказала Вера. — Уверена, вас оправдают!

Платон покрутил головой. Ему не хотелось говорить на больную тему. И он придержал Веру:

— А к вам нельзя? Приютите хоть в коридоре!

— Что вы! — ахнула Вера. — Явиться домой с мужчиной я не могу!

— А-а... значит, вы замужем?

— Была... — и неохотно продолжила: — Три года как разошлись. Вот мы и остались жить с его родителями.

— Кто это мы?

— Мы с дочкой.

— Сочувствую. Жить с чужими родителями, да еще бывшего мужа.

— Они мне не чужие! — решительно перебила Вера. — Они необыкновенные. Они мою сторону приняли!

Вера толкнула дверь, и они оказались на привокзальной площади. Теперь, ночью, здесь было пустынно. От остановки, которая находилась в нескольких шагах, поблескивая красными огнями, отходил рейсовый автобус.

— Вот до чего доводит доброта! — усмехнулась Вера. — Это последний автобус.

— Давайте я вас на такси отвезу.

— Я бы сама себя отвезла, да только таксисты к нам ехать отказываются. Мы ведь не в городе живем. Дом на отшибе, свекор мой путевой обходчик.

— А родные не будут беспокоиться?

— Будут!

Теперь Вера и Платон вернулись в зал ожидания.

— Ну, спокойной вам ночи! — попрощалась Вера. — Хотя здесь вряд ли уж будет очень спокойно. Счастливых снов!

— И вам того же. Вы куда пойдете?

— Сначала по селектору с домом свяжусь, успокою их. А там видно будет.

— Желаю вам устроиться покомфортабельней! Может, вас-то в ресторан пустят?

— Ресторан на ночь опечатывают. Там продукты. А продукты теперь дороже денег!

Вера было пошла, но тотчас круто повернула обратно.

— Чуть не забыла! Я же вам долг не отдала!

— Какой? За что?

— Рубль двадцать! — Вера положила деньги на скамью. — Думаю, вы действительно не ели этот проклятый обед! — И ушла.

Прежде чем улечься на твердую вокзальную скамью, Платон достал из «дипломата» флакон с одеколоном и продезинфицировал им будущее ложе. Потом расстелил газету и растянулся на скамье, подложив под голову свой элегантный чемоданчик. Теперь Платон ждал одного — конца этой дурацкой ночи. Он прикрыл глаза, надеясь уснуть, но надежда — увы! — не оправдывалась.

Платон открыл глаза и увидел возле себя Веру. Поглядел на нее вопросительно. Вера сокрушенно развела руками. Платон сочувственно улыбнулся и подвинулся на скамейке, высвобождая место для Веры.

Она поблагодарила его коротким кивком, потом поставила сумку рядом с чемоданчиком Платона и стала спокойно устраиваться на ночлег. Платон снова прилег.

Теперь они лежали на скамейке голова к голове — ему подушку заменял «дипломат», ей — сумка с продуктами.

Заснуть по-прежнему не удавалось. Оба ерзали, переворачивались с боку на бок, пытались поудобнее устроиться...

— Не спится? — не выдержал наконец Платон.

— У меня голова лежит на кастрюле!

В Платоне заговорила мужская галантность:

— Хотите, поменяемся подушками!

— Как подумаю, что с утра надо будет с дынями возиться, — призналась Вера, — жить не хочется!

— Наши желания совпадают...

— У вас-то все устроится... Кто-нибудь поможет, выручит... И будете себе на пианино снова играть...

— В тюремной самодеятельности. Я ведь не солист. Я играю в оркестре под чужую палочку.

Но особого сочувствия Платон в Вере не вызвал:

— Все равно это лучше, чем подносы таскать. Я вот как осталась одна без мужа... Специальности-то у меня не было... А теперь привыкла, конечно...

— Вот вы заговорили про ресторан — мне есть захотелось, — неожиданно заявил Платон. — Да еще от вашей сумки так вкусно пахнет.

Вера приподнялась, села и раскрыла сумку.

— Посмотрим, что я сегодня набрала...

Вера стала вытаскивать из сумки банки и целлофановые мешочки:

— Обычно официантам что достается — сплошной гарнир, то, что, извините, клиент не доел. Тащим домой для поросят. Кухня, она ведь только на себя работает. С нами не делится. У нас когда счастливый вечер? Когда большой банкет. Вот сегодня я свадьбу обслуживала, и сейчас мы с вами на этой свадьбе гульнем. Чего желаете?

— В первый раз в жизни буду есть объедки!

— Обижаете! — покачала головой Вера. — Сегодня у меня не объедки, а остатки. Впрочем, не хотите — не надо!

— Теперь мне нельзя привередничать, — констатировал Платон, — приходится брать что дают! — перешагнув некий несуществующий социальный барьер, Платон весело осведомился: — Я кто? Жених или гость?

Вера оценивающе взглянула на Платона и тихонько засмеялась:

— Вы будете невеста!

— Тогда вы будете жених! — нашелся Платон.

— Дорогая! — Вера с удовольствием включилась в игру. — Чего тебе положить?

— Милый, кажется, я вижу маслины. И еще вот кусочек копченой колбасы, мальчик мой!

— Скушай еще помидорчик, красотка моя! — уговаривала Вера.

Платон встал, поднял руку, держа помидор, как бокал, и с чувством начал речь, обращаясь к спящим пассажирам, которых в зале ожидания набралось немало:

— Дорогие друзья! Я хочу поднять тост за вас, за то, что вы пришли на нашу свадьбу в этот прекрасный зал ожидания.

Вера извлекла из своей неисчерпаемой сумки недопитую бутылку шампанского и протянула Платону.

— Значит, пить придется из горла! — Платон приложился к бутылке. — За вас, дорогие! — он широко обвел рукой зал. — Чтобы все достали билеты и приехали куда надо и вовремя!

— Для женщины ты замечательно говоришь! — сыграла восхищение Вера.

— Я забалдела от шампанского! — И, войдя в роль, Платон нагло добавил: — Напоминаю, что лично я устроился невестой. Теперь приглашай меня на танец! — продолжал баловаться Платон. Видно, напряжение, не покидавшее его последние дни, спало, и он снова стал самим собой.

— Обожаю танцевать! — искренне высказалась Вера. — Только вот музыки нету!..

— Музыка во мне! — вошел в азарт Платон. — Какой я ни на есть пианист, но слух у меня имеется... Что мы рванем? Твист, рок, танго, чарльстон? Я все умею...

— Свадебный вальс... — попросила Вера.

Платон обнял Веру за талию и негромко запел:

Хоть я с вами совсем незнаком
И далеко отсюда мой дом...

— Зато мой дом близко... — вставила Вера.

Они продолжали кружиться по залу между скамейками, на которых спали пассажиры.

...Среди ночи в зале ожидания два милиционера проверяли документы, безжалостно будя спящих.

Документы всегда проверяют среди ночи, когда сонные люди совершенно не соображают. Как известно, человеческий сон не стоит ничего.

Нагулявшись на «свадьбе», Платон и Вера блаженно спали голова к голове. Только теперь голова Платона покоилась на Вериных кастрюлях, а Вера уткнулась лицом в чемоданчик Платона.

— Ваши документы! — милиционер потряс Платона за плечо.

Платон проснулся и долго не мог понять, где он и что с ним.

— Документы! — невежливо повторил блюститель порядка.

Тут Платон вспомнил все и начал неуклюже оправдываться:

— Понимаете, я ехал в Грибоедов. Сошел тут пообедать. Обед я не ел. С меня потребовали за обед деньги. Я их не заплатил, то есть я их заплатил. Но поезд уже ушел. А потом... совсем на другом поезде.. Мой паспорт... ну, как бы это сказать... уехал в Москву...

— Так сам и уехал? — издевательски переспросил милиционер, явно готовясь «брать» Платона.

— Сам он же не может! — Платон изо всех сил старался быть убедительным. — Он уехал с проводником... Понимаете, я сторожил дыни...

— Дыни... — повторил милиционер и даже поморщился. — Неубедительно врете! Пошли!

— Извините, что я вас бужу, — Платон, ища помощи, растормошил спящую Веру, — меня забирают!

— Уже? — Вера вскочила со скоростью, поразительной для сонного человека.

— Нет, не за то! — успокоил ее Платон. — За то, что я беспаспортный бродяга!

— Костя! — рассердилась Вера. — Ты что людям спать не даешь?

— Сейчас я тебе, Вера, объясню, — милиционер Костя был спокоен, как и положено человеку, находящемуся при исполнении служебных обязанностей. — Тут одна компания в поезде орудовала и неведомо в каком городе сошли. А этот тип без паспорта. Человек без паспорта — не человек!

— Костя, это мой хороший знакомый! — теперь уже Вера старалась быть предельно убедительной. — Это я его паспорт случайно в Москву отправила ташкентским скорым. А он пианист. Лауреат многих премий. — Вера взглянула на Платона и добавила: — И конкурсов тоже!

— А чего ты сама тут на лавке спишь? — В тоне милиционера звучало некоторое подозрение.

— Ты мне не муж, чтобы с такими вопросами приставать! — отрезала Вера. — Где хочу, там и сплю.

Милиционер отошел. Уже издалека послышалось:

— Ваши документы?

— По-моему, эта воровская шайка орудовала и здесь! — расстроенным голосом сообщил Платон. — У меня из кармана кошелек исчез! Только мелочь осталась, — и он побренчал ею.

— Надо заявить, — заторопилась Вера, — пока Костя не ушел...

— Не надо! — сдержал ее порыв Платон.

— Ну да... конечно... — Вера вспомнила, с кем имеет дело. — Может, вы ошибаетесь? Вы хорошо поискали?

На всякий случай Платон посмотрел и под лавкой, но и там ничего не нашел.

— Денег много было? — продолжала переживать Вера.

— Прежде чем пуститься в бега, я зашел в сберкассу и взял с книжки двести рублей. Ну, на билет потратил... У вас пообедал... Надо же! Во сне обчистили! — в сердцах произнес Платон. — Лучше бы я не ложился!

— Для преступника у вас чересчур крепкий сон. Как у человека с чистой совестью! — пытаясь утешить Платона, дружески пошутила Вера.

— Да-а... — вздохнул Платон. — Теперь я вообще не поймешь кто! Ни документов, ни денег! Одно слово — нуль!

Было еще совсем раннее, полутемное утро, когда Платон катил тележку вокзального носильщика по булыжной мостовой.

На тележке покачивались чемоданы с дынями, а наверху подпрыгивал «дипломат». От тележки не отставала Вера. Они шли мимо пакгаузов с раскрытыми проемами. Из них выезжали автопогрузчики с коробками и ящиками. Почти у каждого склада дежурили могучие грузовики с длинными прицепами.

Тут же рядом со складскими помещениями

прорезали землю бесконечные пути заступинской сортировочной станции. В воздухе разносился назойливый женский голос диспетчера, усиленный динамиком:

— Платформу 37—82 на двенадцатый путь... Вагон 192—46 на третий путь... На третий!..

— Позвоните в Москву, — советовала Платону Вера, — жена вам вышлет деньги, — не удержалась и добавила не без ехидства: — Если, конечно, не все на штакетник истратила...

Платон сделал вид, что не расслышал едкого добавления, и ответил просто:

— Без паспорта мне их не выдадут!

— Завтра в двенадцать десять вы его получите!

— А если ваш полюбовник его потерял?

Вера вспылила:

— Не смейте меня оскорблять! У нас в вагоне была деловая встреча!

— Ну, если в вагоне у вас была деловая встреча, — с раздражением ответил Платон, он не выспался и ему вовсе не нравилось катить эту тяжелую тележку, — то мы с вами сейчас просто валяемся в постели!

— Не рассчитывайте на это! — взвилась Вера и, желая обидеть носильщика, добавила:

— Я не размениваюсь по мелочам!

— Ну да, верно... — саркастически протянул Платон, — три рубля за кило — это действительно не мелочь!

— Я ни при чем. Моих там всего за кило — пятьдесят копеек, — Вера стала посвящать Платона в сложные спекулятивные расчеты: — Рубль пятьдесят из трех забирает Андрей. И это справедливо — ведь в Ташкенте он покупал их по полтиннику за килограмм, а оставшийся рубль полагается перекупщику за то, что он колхозник. Рынок-то колхозный!

— Сложная у вас бухгалтерия. А сколько, хозяйка, вы заплатите мне за доставку? — завершил коммерческую тему Платон.

— Вы работаете за прокорм! — одними губами улыбнулась Вера.

Теперь они оказались возле рыжего трехэтажного дома с трещиной по фасаду и облупившейся штукатуркой. Дом был обнесен палисадником, а под окнами росли чахлые цветочки. Такие трехэтажные дома для железнодорожных служащих строили вскоре после войны. И было похоже, что с той поры дом ни разу не ремонтировали.

Вера поднялась на цыпочки и условным стуком постучала в одно из окон. За мутным стеклом показалось чье-то лицо и, видимо, опознав Веру, подало знак заходить.

Квартира, в которую попал Платон, настолько не соответствовала обшарпанному старому дому, что Платон буквально остолбенел.

В этой квартире был собран полный джентльменский набор образца восьмидесятых годов двадцатого столетия. Роскошный югославский гарнитур по кличке «Милена», парад чешского хрусталя в виде разнообразных ваз и фужеров, цветной телевизор «Рубин», японская стереофоническая звуковая система фирмы «Акаи», бескрайние туркменские ковры, одним словом, все, что положено человеку, у которого водятся деньги, но отсутствует вкус. Вошедший в эту квартиру ни за что не мог бы догадаться, кто здесь проживает — модный стоматолог, директор магазина, журналист-международник или преуспевающий чиновник.

Навстречу гостям вышло заспанное мурло, набросившее на голое тело парижский халат и успевшее закурить американскую сигарету «Мальборо».

— Здравствуйте, дядя Миша, я вам товар привезла — чарджуйские дыни!

— А у меня радикулит, — огорчил Веру хозяин, — меня на яблоках прострелило. Теперь я за никаким фруктом не могу нагибаться!

— Значит, вы и есть колхозник? — изумился Платон.

— Типичный! — подтвердил дядя Миша.

— Как растет благосостояние колхозников!— с притворным восхищением воскликнул Платон.

— У нас все растет! — милостиво согласился дядя Миша.

— А что же с дынями делать? — Вера была растеряна.

— Я с твоим беспокойством, Вера, солидарен, — посочувствовал «колхозник», — народ без витаминов оставлять никак нельзя!

— Теперь я понял ваше призвание, — попытался его поддеть Платон, — вы заботитесь о здоровье народа!

— Не язви! — дядя Миша был уверен в себе. — Еще неизвестно, кто по-настоящему заботится о людях — они или я!

— Кто они? — Вера на самом деле не поняла.

— Я на провокацию не поддамся! Я — насквозь правильный! — гордо объявил дядя Миша. И развивал свои взгляды: — Я кормлю народ исправным продуктом, а гастрономщики — чем попало! Они продают неспелые арбузы, за которыми надо еще долго торчать в очереди. Они торгуют зелеными, деревянными грушами, от которых живот, извините, книзу тянет! Или вообще дохлыми помидорами, на которых глядеть и то тошно! Они по глубинке, по бездорожью не ездят, и там у народа урожай пропадает, а я его спасаю. Я забочусь о каждой сливе, как о родном дите! Базы хранить не умеют ни овощ, ни фрукт, потому что все это ничье! — и тут дядя Миша вдруг ткнул указательным пальцем в грудь Платона. — А ты кто есть такой?

Платон поколебался:

— Пожалуй, никто...

— Он — пассажир, отставший от поезда! — объяснила Вера.

— Прекрасно, — обрадовался дядя Миша. — Его никто в городе не знает. Вот мы и выдадим его за колхозника из Средней Азии!

— Но я не умею торговать! — запротестовал Платон. — И ни за что не буду.

— Это занятие нехитрое! — отечески потрепал его по плечу перекупщик. — Ты вспоминай нашу торговлю и делай наоборот! Там хамят, ты — улыбайся! Там недовешивают, а ты — отпускай с походом!

— С кем? — переспросил Платон, понимая, что в его безденежной ситуации ему от обязанностей продавца отвертеться не так-то просто.

— Добавь лишку пятьдесят или сто граммов — покупатель счастлив будет. Там торгуют мокрым фруктом...

— Зачем? — опять не сообразил Платон.

— Слушай, он что, сегодня родился? — развел руками дядя Миша и вновь повернулся к Платону. — Чтобы товар тяжелее был, больше весил. А у тебя дыня — сухая! Чтобы ее погладить было приятно, ну, как женщину! Сейчас позвоню директору рынка, чтобы там тебе по шее не дали, а дали бы весы и халат!

— Не пойду! — заупрямился Платон. — Пусть Вера сама торгует!

— Мне нельзя на рынке мелькать, — спокойно отмежевалась Вера, — я в системе торговли работаю!

— Мне-то какое до этого дело? — рассердился Платон. — Я музыкант!

— Ну и торгуй себе с музыкой! — повеселел дядя Миша.

— Да, я же забыла... вы у нас лауреат международных конкурсов! — саркастически протянула Вера.

— Я мог бы им стать! — выкрикнул Платон. — Если бы меня хоть раз послали!..

— На рынке тебя пошлют! — успокоил дядя Миша.

— Подумаешь, чистоплюй нашелся! Почему я должна вас содержать? — Вера тоже вспылила.

— Я не желаю спекулировать и не буду!

— Я вижу, ты стыдишься?! — встрял в спор дядя Миша.

— Стыжусь! — честно признал Платон и добавил: — И боюсь! И не пойду ни за что!

Дядя Миша принял торжественную ораторскую позу:

— Раньше люди шли в народ и сеяли доброе и разумное. Теперь этого хватает, теперь надо сеять пищевое! Иди в народ и сей дыни!

На колхозном рынке города Заступинска Платон сеял дыни по три рубля за килограмм.

Рынок, на который судьба загнала несчастного пианиста, расположился возле самого вокзала. Одной стороной рынок смотрел на железнодорожные пути, чтобы те пассажиры, которые порасторопнее, успевали бы во время краткой стоянки чем-нибудь разжиться. А другой стороной рынок был повернут на привокзальную площадь для удобства жителей За-

ступинска. Каждый рыночный продукт украшала табличка с ценой, которую показывать в фильме будет неловко, но придется.

Неподалеку от Платона молодой человек в расшитой бисером тюбетейке бойко орудовал точно такими же дынями, но... на полтинник дешевле. Естественно, что у Платона товар никто не брал. Более того — начинающего продавца покупатели поносили разными нехорошими словами, часто нецензурными.

— Ты что, очумел? — ругалась старушка.— Живодер!

— Не могу уступить! — виновато отбивался Платон.— Я приказ выполняю! Извините меня, пожалуйста.

— Убить вас всех мало! — негодовала молодая хорошенькая женщина.— Мне в больницу, ребенку! Наживаетесь на чужом горе!

— Возьмите даром! — в отчаянии протянул ей дыню несчастный Платон.

— Провалитесь вы вместе с вашей дыней! — Молодая мать выхватила дыню из рук изумленного Платона и быстро ушла, пока обратно не отобрали.

— Откуда вы только берегесь, паразиты! — с удовольствием материл Платона работяга.

Запыхавшись от спешки, на базаре появилась Вера. Сейчас она была в нарядном платье, которое ее очень красило.

Платон Веру не видел.

— Работать не хочешь, падло! — чехвостил начинающего неугомонный работяга.

«Падло» доконало Платона, и он чуть не заплакал:

— Я не падло! Я пассажир, я от поезда отстал! Я сам торгашей ненавижу.

Платон по-прежнему не видел Веру, которая осторожно приближалась к прилавку.

— На временных трудностях харю нажрал! — костерила Платона толстая домохозяйка.

— Я не толстый!..— жалобно оправдывался Платон.— У меня паспорт уехал, у меня деньги украли... Это не мои дыни, я человек подневольный!

Вера не без удивления обнаружила, что от жалости к Платону у нее защемило сердце. Платон, наконец, увидел Веру. Он посмотрел на нее затравленным взглядом, взывая о помощи.

Вера выступила вперед и нанесла толстой домохозяйке ответный словесный удар. У Веры недаром был опыт ресторанной службы:

— Что вы на человека набросились? Не хотите — не покупайте! А насчет хари — вы бы лучше в зеркало посмотрели!

Домохозяйка ошалела и обратилась за сочувствием к человеку в тюбетейке:

— В магазине тебя оскорбляют, придешь на рынок отдохнуть —и тут то же самое. Взвесьте мне вон ту, небольшую!

Платон смотрел на Веру с восхищением. Он понял, что пришло спасение.

— Большое спасибо! — сказал он тихо-тихо.— Я тут загибаюсь. Спасите меня.

— Спокойно, сейчас я их всех раскидаю! — и Вера громко высказалась: — У товарища в тюбетейке дыни, конечно, дешевле, но хуже! Они горькие!

— А ты пробовала? — огрызнулся узбек.

— Я их вглубь вижу, все гнилые! — выпалила Вера и шепнула Платону: — По-моему, его дыни лучше наших!

— Я тоже так думаю! — еле слышно согласился Платон.

Домохозяйка дрогнула. Почувствовав это, хозяин дынь перегнулся через прилавок:

— Ты ее не слушай! Это его женщина! Она на него работает!

— Это не моя женщина! — открестился от Веры Платон и незаметно подмигнул Вере.

— Я его вообще в первый раз вижу,— ажиотаж охватил Веру,— просто я — за справедливость!

— А я так... всех вас в первый и в последний раз! — запальчиво выкрикнул Платон.

В обсуждение впутался лысый торговец помидорами:

— Это чужаки! Перекупщики! Я таких навидался!..

— Сам ты перекупщик плешивый! — разозлился Платон. — Ты, небось, никогда не видел дерева, на котором помидоры растут!

— Это у тебя на деревьях дыни растут! Болван! — вежливо ответствовал помидорщик.

— Вы шуток не понимаете! — кинулась на

него Вера.— У вас у самого помидоры червивые!

Торговка крыжовником всплеснула руками:

— Это что же делается! От городского жулья спасу нет! Чай, купили у проводников...

— И цены заламывают, людей смущают! — поддержала другая баба.

— Милицию позвать! — выкрикнул еще один продавец.

— Я буду свидетельницей! — охотно предложила свои услуги толстая домохозяйка.

Наши герои поняли, что рынок пошел на них стеной. Надо было спасаться.

— Друзья! — громко обратился к коллегам Платон.— Давайте обойдемся без милиции, решим все сами!

— Он прав! Милиция нам не подруга! — согласился плешивый помидорщик.— Кренделей ему навешаем, и дело с концом!

— Только попробуйте его тронуть! — угрожающе выкрикнула Вера.

— Люди добрые! — толкал речь Платон.— Это мой дебют в торговле. Может, он не совсем удался. Я впервые стою по эту сторону прилавка. Помогите мне избавиться от этих проклятых дынь. Выручите!

— Купите у него все гамузом! — поддержала Вера.

Смирение новичков успокоило торговые ряды.

Продавец помидоров тяжко вздохнул:

— Губит меня мое совестливое сердце! Сдались мне твои дыни... Но не бросать же ближнего в беде. Так уж и быть! Возьму я твою кучу по рупь за кило!

— За рупь он их лучше сам съест! — рассердилась Вера.

— Ладно,— заговорил вдруг продавец яблок, который до сих пор не высказался.— Дам я рубль двадцать!

— Грабитель! — оценила Вера.

— Рубль тридцать! — включился в аукцион узбек.

— Рубль сорок! Назначаю последнюю цену! — подытожил помидорщик.

— Мы не можем по рубль сорок! Нам шефу надо отдать по рубль пятьдесят! — признался Платон.

— Дорогие торговцы! Не жмитесь! — призывала Вера.

Рыночные деятели тягостно молчали.

Тогда Платон решился на озорной шаг:

— Эх, гулять так гулять! — И голосом зазывалы весело заорал: — А ну, кому чарджуйские дыни, сладкие, как мед, гладкие, как девушки, тают во рту. А ну, налетай, расхватывай! По рупь пятьдесят за кило!

Толстая домохозяйка профессионально заняла место около прилавка Платона:

— Я первая!

— Товарищи, хватайте, пока есть! — обратилась к народу Вера.

— Ну, заткнись! — свирепо гаркнул человек в расшитой тюбетейке.— Беру я весь ваш товар по рубль пятьдесят!

— Все вы тут из одной шайки! — грустно подытожила домохозяйка и ушла, не купив.

...Вскоре Платон и Вера прощались у рыночных ворот.

— Когда вы ляпнули, что помидоры на деревьях растут, я чуть не раскололась...

— Сами вы хороши,— весело вторил Платон,— кто из нас брякнул про червивые помидоры?

— Зато когда вы орали про дыни, что они гладкие, как девушки... — с удовольствием вспоминала Вера.

— А вы так правдиво врали, что видите меня в первый раз...

— Все это смешно, но... мы с вами ни копейки не заработали!

— Извините! — Платон поклонился.— Коммерсанта из меня не получилось. Так что до свиданья!

— До свиданья! — отозвалась Вера.— Вы куда пойдете?

— В зал ожидания. Куда мне еще?

— Вот и хорошо! — обрадовалась Вера.— Раз вы все равно на вокзал, вы не откатите назад тележку? А чемоданы сдайте в камеру хранения. Скажите, что от меня!

— Ладно,— покорно кивнул Платон,— откачу, сдам, скажу...

— А я домой, вон мой автобус!

Они стояли у тех ворот, что вели на шумную привокзальную площадь. Вера указала

рукой на автобусную остановку, до которой было, как говорится, рукой подать.

Платон, элегантно склонившись, пододвинул тележку и открыл воображаемую дверцу:

— Если вам угодно... Давайте, подвезу вас до остановки!

— Да тут всего-то... два шага!

— Ну, после битвы на рынке вы так устали, наверное...

— Да, схватка была не на жизнь, а на смерть!

— Прошу...— Платон все еще стоял в полупоклоне и все еще держал несуществующую дверцу. — Я домчу вас на персональной машине!

Вскоре Платон толкал по мостовой тележку вокзального носильщика, Вера гордо восседала на пустых чемоданах. На коленях она держала «дипломат».

— Думал ли я, что стану рикшей!

— Ну и как? — игриво спросила Вера.

— Груз вполне симпатичный! — рикша оказался хорошо воспитанным.

— Это как понимать? Вы принялись за мной ухаживать?

— Я бы с удовольствием, но настроение у меня не то...

— Очень жаль! — чистосердечно вырвалось у Веры.

— Мне тоже очень жаль!

— Вы жену любите? — вдруг выпалила Вера.

— Когда человек женат полжизни, все так перепутано...— уклончиво ответил Платон.

— А почему вы повезли меня в обратную сторону?

— Сейчас я общественный транспорт, — охотно объяснил Платон, — видите знак «Круговое движение», вот и придется объехать площадь.

Платон внезапно остановил тележку, да так решительно, что Вера чуть не слетела.

— Что вы так резко тормозите? У вас же пассажиры!

— Видите, помеха справа! — И Платон показал на пикап, выезжавший из переулка на площадь. — Я соблюдаю правила уличного движения!

— А дети у вас есть? — полюбопытствовала Вера.

— Дочь, студентка уже, — и грустно продолжил:— Протертые джинсы и пустые бутылки.

Вера возвратилась к главной теме разговора:

— Жена у вас интересная?

Платон, которому этот допрос не нравился, намеренно ответил с вызовом:

— Красивая!

— И фигура хорошая?

— Сногсшибательная.

— Давно уже нет никаких помех! — Вере были неприятны ответы Платона.— Включайте скорость! И колымага у вас какая-то трясучая!

Платон поехал дальше, как вдруг понял, что невольно обидел Веру, и спохватился:

— Зато у вас улыбка очень хорошая! Честное слово!

После этого Вера окончательно разобиделась:

— Остановите телегу, я слезу!

— Не могу! — отказал в просьбе возчик.— Видите знак: «Остановка запрещена»?

— Тогда я на ходу спрыгну!

— Простите меня за мою тупость, за незнание женской психологии, но, в конце концов, улыбка важнее фигуры. Улыбка — зеркало души! И только такой идиот, как я, может хвалить одну женщину в присутствии другой.

— Между прочим, мне нет никакого дела до вашей жены!

— А мне нет никакого дела до вашего проводника!

— А мне и до вас нет никакого дела! — отбрила Вера.

— А мне до вас,— начал было Платон и осекся.— А мне до вас, пожалуй, есть дело!

— Тогда вперед! — скомандовала Вера.

Платон мощно толкнул тележку и побежал:

— Никогда не думал, что во мне, оказывается, столько лошадиных сил!

На вокзале Платон разговаривал с женой по междугородному телефону:

— Перестань болтать глупости, ты ни в чем не виновата!.. Спасибо за хлопоты. И что

говорит твой лучший адвокат?.. Ну что ж, будем надеяться... Да нет,— тут Платон улыбнулся,— до Грибоедова я еще не добрался. Пока я еще в Заступинске... Что я здесь делаю?..— Платон на самом деле задумался, что он здесь делает.— Ты знаешь, я... я здесь живу!.. Ты понимаешь, что ты говоришь? Я не буду ходить по хозяйственным магазинам и искать что-нибудь для дачи... Не прощаюсь с тобой, потому что вечером я тебя увижу...

За эти полтора дня Платон постепенно привык к вокзальному образу жизни. Он перестал обращать внимание на бесконечную толчею, на приезжающих и отъезжающих, рыдающих и смеющихся, встречающих и провожающих, на выпивших, дерущихся, ворующих, на ремонтников в ярко-оранжевых куртках, на местных служащих в железнодорожной форме.

Он перестал слышать неразборчивый станционный радиохрип, гудки нетерпеливых электровозов, бодрую и оглушающую музыку, рвущуюся наружу из динамиков.

Он действительно акклиматизировался на вокзале, доказав, что человек может жить везде...

На привокзальной площади Вера делала вид, что ждет автобус.

Платон вышел из здания и первым делом взглянул, не уехала ли Вера. Увидев ее, обрадовался и ускорил шаг.

— Это хорошо, что автобусы ходят редко.

— Автобус был. Только переполненный,— с ходу сочинила Вера,— я решила поехать следующим.

— Здесь не может подойти переполненный автобус. Здесь конечная остановка,— бестактно высказался Платон.

— Вы — невоспитанный. Заметили, так хоть бы молчали. В Москву звонили? Что у вас нового?

— Слава богу, ничего. Как известно, отсутствие новостей — лучшая новость.

— А вас не ищут? — осторожно спросила Вера.

— Откуда я знаю... Вроде пока еще нет...

К остановке подъехал пустой автобус.

— Так что до свидания! — Вера взялась за поручень.

— До свидания! — отозвался Платон и вслед за Верой полез в автобус.

— Вы едете меня провожать или вам некуда деваться?

— И то и другое.

Вера опустила пятачок в кассу, оторвала билет и вручила его Платону. Потом объявила вслух:

— У меня проездной!

Автобус выбрался на городскую окраину.

— Муж у вас был кто? — очевидно, все, что касалось Веры, начало интересовать Платона.

Вера поняла это и поэтому охотно рассказала:

— Машинист. Наша семья может обслужить целую железную дорогу. Он — машинист, отец его — путевой обходчик, мать по станции дежурила, его брат в депо работает, моя двоюродная сестра — проводница, а я — пищевой комплекс!

Автобус уже катил по пригородному шоссе.

Вера поднялась с места:

— Нам выходить!..

Платон и Вера пошли по проселочной дороге в сторону от шоссе.

Вдруг Вера остановилась:

— Дальше вам идти не надо. Спасибо, что проводили!

Вдали виднелось железнодорожное полотно. Рядом возвышался домик путевого обходчика.

— Как вы тут только спите под грохот поездов? — вырвалось у Платона.

— Приспособилась. Наоборот, я теперь в тишине спать не умею. Все, кто на железной дороге работают, возле нее и живут. Эта территория вдоль рельсов называется «полоса отчуждения».

— Полоса отчуждения...— медленно повторил Платон.— Метко сказано.

— До свидания.

Но Платон не пожелал прощаться.

— Но я еще не задал вам оригинального мужского вопроса: что вы делаете сегодня вечером?

— Хотите пригласить меня в зал ожидания?

— На вас такое красивое платье! — сделал комплимент Платон.— Сам бог велел, чтоб я пригласил вас в ресторан поужинать!

У Веры загорелись глаза.

— Я так давно не была в ресторане! — мечтательно произнесла она.— Я мигом, ждите меня здесь!..— и исчезла.

Платон сидел на пеньке и ждал Веру. Он видел, как во двор путейского домика выскочила девчушка и повисла на шее у матери. Высокий худой старик прошагал к железной дороге, и Платон догадался, что это и есть отец ее бывшего мужа. Вера вместе с дочкой скрылась в доме. По путям потянулся нескончаемый товарный состав — вагоны, цистерны, платформы с гравием, двухэтажные платформы с легковыми автомобилями...

Платон погрузился в невеселые размышления и даже не заметил, как возле него оказалась Вера.

— Я готова. Дочку покормила. Предупредила, что вернусь поздно. Так что пошли в загул!

Пока они на остановке ждали автобуса, Вера вдруг спохватилась:

— Да, как я могла про это забыть! — и полезла в сумочку.

— Уж не собираетесь ли вы одолжить мне денег? — задиристо спросил Платон.

— Будет некрасиво, если с официанткой стану расплачиваться я. Платить должен кавалер.

— В какое заведение направимся?

— Пригласите меня, пожалуйста, если можно, в наш ресторан!

— Хотите покрасоваться? — догадался Платон.

— Да, я хочу их всех умыть! — откровенно высказалась Вера.

— Спрячьте ваши деньги! — надменно приказал Платон.

Вера хитро прошептала:

— Мы сбежим, не заплатив!

— Знаю, вы держите меня за уголовника! — все так же рисуясь, продолжал Платон.— И где-то правы. Но в данном конкретном случае мы поступим честно!

— Как?

— Секрет. Я вообще весь окутан тайной.

Подошел автобус.

— А вот автобус.

— А вот автобусным билетом,— Платон подсаживал Веру,— вы меня угостите!

— Так уж и быть... — смилостивилась Вера.

Вечером в ресторане играл оркестр. Жались друг к другу парочки, грустили транзитники, какая-то компания отмечала очередной юбилей.

Вера и Платон сидели за отдельным столиком.

— Что за безобразие?! — возмущалась Вера.— Почему к нам никто не подходит?

— Как вы не понимаете,— утихомиривал ее Платон,— сейчас они все обсуждают, как это вы меня подцепили.

— Я вас подцепила?

— Без сомнения!

— Неправда! — вспыхнула Вера.— Это вы меня подцепили!

— И горжусь этим! — немедленно сдался Платон.

— То-то! — назидательно сказала Вера.

К столику подплыла дородная официантка:

— Добрый вечер! Меню, пожалуйста! — она протянула карточку блюд Платону, подчеркнуто не обращая на Веру ни малейшего внимания.

— Виолетта! — удивилась Вера. — Ты что это меня не признаешь?

Виолетта откровенно призналась:

— Откуда я знаю — могу я тебя признавать или нет!

— Познакомься! — Вера представила своего кавалера.— Платон Сергеевич. Пианист, между прочим.

— Очень приятно. Виолетта.

— И мне очень приятно! — Платон привстал.

— Что будете заказывать? — официантка раскрыла блокнот, приготовившись записывать.

— Заказывать будет дама! — И Платон передал прейскурант Вере.— Изучайте!

— Я эту филькину грамоту наизусть знаю! — Вера отложила меню в сторону.— Значит, так. Пить мы будем... — она замялась и посмотрела на Платона.

— Мне все равно, но лучше коньячку.

— Значит, армянского,— стала заказывать Вера, — три звездочки, не дороже. Двести граммов нам достаточно. Да, скажи в буфете, что это для меня. Пусть не разбавляют!

— А что, обычно разбавляют? — быстро вставил Платон.

— Никогда! — мгновенно среагировала официантка, находившаяся при исполнении служебных обязанностей.

— Теперь закуска...— задумалась Вера.

— Из закусок сегодня только сыр! — охладила ее гастрономический пыл Виолетта.

— Скажи шефу, что это для меня. Пусть выдаст из загашника колбасы! — распорядилась Вера.— А на горячее — киевские котлеты. Вы как? — она вопрошающе глянула на Платона.

— Положительно.

— Только предупреди на кухне, — наставляла подругу разгулявшаяся Вера, — что это для меня. Пусть жарят на настоящем масле!

— А на чем для всех жарят? — любознательность Платона не имела границ.

— Зачем вам знать то, что не нужно знать! — откровенно вздохнула Вера.— Ну, и мороженое!

— Только скажите там, что это для Веры, — вмешался Платон, — и пусть в мороженое ничего, кроме мороженого, не добавляют!

Когда Виолетта отошла, Платон вдруг помрачнел. Отодвинулся от стола, машинально взял вилку, стал постукивать ею по пустой тарелке.

Вера пыталась понять его состояние.

— По-моему, вы далеко уехали! — жалобно произнесла Вера.— Вернитесь, пожалуйста!

Платон отвлекся от грустных мыслей и посмотрел на Веру, как бы возвращаясь в действительность.

— Я тебе все сейчас расскажу! — Платон даже не заметил, что обратился к Вере на ты.— Мы возвращались с женой с Шереметьевского аэродрома — провожали ее подругу. Она улетела в Алжир. За рулем сидела жена. Жена обожает водить машину, я-то практически ею не пользуюсь. А жена лихо водит... И уже на подъезде к Москве... А было поздно, темно... Как вдруг дорогу стал перебегать какой-то человек... Жена затормозила... Но...

— Он был пьяный? — тихо спросила Вера.

— Мы надеялись... Но экспертиза показала: нет, трезвый!..

В этот момент Виолетта подала коньяк и колбасу.

— С горячим придется обождать. Сейчас будем кормить поезд из Душанбе...

Другие официантки уже несли подносы, заставленные алюминиевыми кастрюльками с типовой едой.

— У вас телевизор в ресторане есть? — неожиданно забеспокоился Платон.

— При чем тут телевизор? — удивилась Вера.

— Есть или нет? — Платон посмотрел на часы.

— В кабинете директора!

— Тогда скорее! — Платон порывисто поднялся.

Вера, недоумевая, повела Платона в кабинет директора. Там никого не оказалось.

Вера включила телевизор.

— Что же он у вас так долго нагревается? — нетерпеливо сказал Платон, снова глядя на часы.

Как всегда, сначала послышался голос. Женский голос:

— Холодные массы арктического воздуха вторглись из Баренцева моря...

И только потом экран вспыхнул, и на нем появилась симпатичная женщина в элегантном костюме. Она водила указкой по географической карте, произнося традиционные слова о циклонах и антициклонах.

— Моя жена! — представил ее Платон.

— Действительно красавица! — удрученно оценила Вера.— Вы не преувеличивали!

— Так вот, когда это случилось, — Платон продолжал свой печальный рассказ под монотоно-научный голос жены,— с ней, конечно, началась истерика. Она плакала, причитала, по-

том вдруг сказала: «Я погибла! Меня никогда больше не пригласят на телевидение!» А когда приехала милиция, я вдруг... честно признаюсь, сам от себя этого не ожидал... сказал, что за рулем сидел я!

— А она что?

Платон поежился:

— Промолчала.

— Значит, приняла, как должное...

— Да нет... Безутешно плакала...

— После такого любой заплачет... — как-то по-особому поглядела на Платона Вера.

— Я сам все время думаю, почему я так поступил? Просто я заботился о телезрителях,— отшутился Платон.— Кто же им предскажет погоду?

Вере стало неуютно:

— Про циклоны я уже слышала. Больше мне ничего не светит. Я, пожалуй, пойду домой!

— Женщина без женской гордости — это уже не женщина! — поддакнул Платон и перешел на полную откровенность: — Во-первых, я не хочу, чтобы вы уходили. Во-вторых, извините, вы сами не желаете уходить. В-третьих, давайте пойдем навстречу друг другу!..

По ресторану разнесся голос вокзального диктора:

— Скорый поезд номер девятнадцать Москва—Душанбе отправляется с первого пути.

Табун пассажиров ринулся прочь из ресторана.

Вера и Платон снова сидели за тем же столиком.

— Собственная машина... подруга в Алжир улетает... жену по телевизору показывают...— вслух рассуждала Вера. — Для меня это, как жизнь на Луне... А я со столов объедки собираю для поросенка... чаевые беру... При этом каждый третий норовит под юбку залезть. С официантками вообще не церемонятся. А с вокзальными подавно...

— Замолчи! — не выдержал Платон.

— Вы даже не заметили, что стали мне тыкать!

— Извините, Вера, пожалуйста,— и Платон продолжал с душой.— Я не представляю, что бы со мной было, если б я вас не встретил. Вы меня попросту спасли!

— Ну, ясно. В вашей ситуации вам нужно было, чтоб кто-нибудь подвернулся под руку. Неважно кто...

— В принципе правильно. Но мне повезло. Мне подвернулся замечательный человечек. Этот человечек мне очень понравился...

Оркестр отыграл свое и радостно отбыл на перерыв.

— Это судьба,— показав на эстраду, лукаво улыбнулся Платон. — Рояль свободен. Сейчас я буду играть для вас!

Платон встал, пересек зал и уселся за инструмент.

Не сводя глаз с Веры, начал играть ноктюрн Шопена, и над ресторанным залом поплыли нежные и щемящие звуки. Вера тоже не отрываясь смотрела на Платона. Было очевидно, что он ей нравится и что она растеряна.

Виолетта подошла к Вере и тоже прислушалась к музыке.

— Отвали! — сердито прошептала Вера. — Это он для меня играет!

За одним из столиков расселся знакомый нам по рынку узбек в сопровождении красивой горожанки. На этот раз на нем был превосходный модный костюм, модные туфли и неизменная тюбетейка.

Показав на Платона, узбек похвастал:

— Это мой дружок!

— Тоску он наводит, дружок твой!

— Что ты хочешь, чтоб он тебе сыграл?

— Что-нибудь ритмическое,— ответила временная подруга.

Узбек зашагал к эстраде.

— Я тебя узнал!

— Я тебя тоже! — кивнул Платон.

— Сыграй нам что-нибудь ритмическое! — узбек положил десятку на крышку рояля.

Платон тотчас покончил с Шопеном, подмигнул Вере и объявил:

— Сейчас в честь нашего гостя из солнечного Узбекистана прозвучит ритмическая мелодия!

Платон лихо заиграл джазовый мотив, подпевая себе на никому не понятном языке, который, очевидно, он считал английским.

В зале принялись танцевать.

Около Платона угрожающе возник пианист Шурик:

— Привет конкуренту!

— Привет аборигену! — вежливо поздоровался Платон, продолжая молотить по клавишам.

— Гастроль даешь?

— На хлеб зарабатываю!

— Зато у нас хлеб отбираешь! А ну, мотай отсюда!

— Ты музыкант и я музыкант,— проникновенно сказал Платон. — Я в беду попал. Отстал от поезда, документы, деньги — все украли. Мне бы только на ужин заработать.

— Ты Веркин хахаль, что ль?

— Вроде того...

— На сколько ужинаете? — деловито поинтересовался Шурик.

— Двести коньяку, две колбасы, киевские и две порции мороженого.

— На этом остановись! — приказал Шурик. — Больше ничего не заказывай, понял?

Платон послушно кивнул.

В это время к роялю подошла пожилая посетительница и застенчиво попросила:

— У моего мужа юбилей. Вы не сможете сыграть ему «Умирающего лебедя»?

— Сможешь? — не без иронии поинтересовался Шурик.

— Умирающего? — переспросил Платон.

— Лебедя! — напомнил Шурик.

— Я все могу! — сейчас у Платона было именно такое состояние.

— Он сделает! — пообещал посетительнице Шурик, принял гонорар, профессионально сунул за крышку рояля и по-хозяйски кивнул Платону: — Лабай «Умирающего»!

...После того как Платон завершил сольный концерт, он принялся с аппетитом за ужин.

— Сказали, что будете играть для меня,— насмешливо заметила Вера,— а оказывается, играли для заработка!

— Это тот редкий случай,— Платон говорил с набитым ртом,— когда чувство и выгода совпали!

— А чего вы так ныли,— тут Вера передразнила Платона,— я... мол, неважно играю...

— Это для ресторана я выдающийся пианист, а для искусства... очень даже обыкновенный. — И Платон подозвал Виолетту. — Спасибо! Вы нас очень вкусно покормили. Но счет отнесите, пожалуйста, вашему пианисту!

Виолетта послушно направилась к эстраде. Пианист Шурик внимательно изучил счет, посмотрел на Платона, махнул рукой — мол, все в порядке — и стал расплачиваться.

Платон благодарственно помахал в ответ.

— Значит, теперь вы безвинно пойдете под суд! — вдруг сказала Вера.

— Значит так у меня на роду написано!..— заметил Платон.

— Виолетта! — подозвала Вера. — А теперь тащи нам кофе, пирожное и шоколад!

— На какие шиши? — ахнул Платон.

— На мои! Теперь я вас гуляю!

Официантка отошла.

— Пострадаете за добро? — голос Веры звучал язвительно.

— За добро только страдают...

— И наград, точно, не дают! — поддержала Вера и добавила: — Кстати, правильно делают.

— Добро надо творить задаром, если за добро хотят что-нибудь получить, это уже сделка!..

— Вот вы и получите! — невесело пообещала Вера.

— Это наверняка,— кивнул Платон и перешел в наступление.— А вы предпочли бы, чтобы в тюрьму посадили ее?

— Этого я никому не желаю... Но, по-моему, вы ненормальный.

— Может быть,— согласился Платон.— Но неизвестно, что считать нормой.

— Норма — это когда справедливо! — вздохнула Вера и неожиданно продолжила: — Вот вы оставьте свой телефончик. Вдруг окажусь в Москве — позвоню. Не разозлитесь?

Платон выдернул из стаканчика бумажную

салфетку и стал записывать на ней номер своего телефона.

— Буду очень счастлив,— проникновенно сказал Платон,— если когда-нибудь услышу в трубке ваш голос!..

После ужина Платон и Вера прощались в зале ожидания.

— Спасибо за вечер. И до свидания! — нежно говорила Вера.

— Спасибо за компанию. И до свидания!— так же нежно произносил Платон. — Идемте, я провожу вас на автобус.

— Сначала я устрою вас на ночлег. Сегодня вы будете спать, как иностранец, то есть со всеми удобствами.

— Оттуда нас уже выпроваживали! — Платон догадался, о каком месте идет речь.

— В жизни,— мудро заключила Вера,— все зависит не от начальства, а от того, кто сегодня дежурит, — и скомандовала: — За мной!

Вера привела бездомного Платона в уже известную ему интуристовскую комнату, где сейчас их встретила кругленькая, кудрявенькая барышня, которая вся вкусно выпирала из джинсового костюма.

Вера привычно заканючила:

— Юля, это пассажир, он вчера отстал от поезда. Я его сильно подкузьмила. Я его паспорт в Москву отправила случайно, ташкентским поездом, а ни в какую гостиницу без паспорта не пускают...

— А какой мне с него навар? — лениво отмахнулась Юля.

— Он на рояле играет,— Вера постаралась продать подопечного подороже,— умопомрачительно!

— Не выйдет! Пианино у нас в ремонте! А в подкидного дурака вы, отставший пассажир, не играете?

— Значительно хуже, чем на рояле! — пошутил Платон.

— На что же вы годитесь? — Юля оценивающе осмотрела Платона. — А впрочем... Сегодня никаких дипломатических лиц вроде не ожидается... Ладно, оставайтесь! Разберемся!

Это самое «разберемся» Вере очень не понравилось:

— В чем это ты собираешься разбираться?

— Ты же сама мне его подкидываешь?

— Значит, я подкидыш? — игриво переспросил Платон.

— Смотри-ка, Вер,— усмехнулась Юля,— какой он у тебя бойкий воробышек.

Вера прикусила губу.

— Ну, я пошла! Разбирайтесь, в чем хотите,— круто повернулась и ушла явно не в духе.

Платон придержал дверь и крикнул вслед:

— Веруша, спасибо! Значит, утром увидимся в ресторане?

Вера остановилась, оглянулась, помедлив, ничего не ответила и снова зашагала дальше.

Дверь захлопнулась.

— У вас с ней что? Клубника с малиной? — На Юлином лице был написан неподдельный интерес.

— Сам не знаю...— задумался Платон.

— Невезучая она...— с душой произнесла Юля.— С вашей стороны намечается как: транзит или задержитесь? — и стало ясно, что Юля человек отзывчивый, добрый и подругу свою любит искренне.

— Может, и задержусь...— как бы размышляя вслух, тихо буркнул Платон.— Может, и нет... Вот завтра проводник ее приедет, который мой паспорт увез...

— Значит, вы про него в курсе?

— Имел такое счастье видеть! — криво улыбнулся Платон.

— Это она так...— принялась выручать Веру хозяйка интуристовской комнаты.— После того, как ее муж бросил, и нехорошо бросил... В Пензе спутался с парикмахершей и по селектору доложил, гад, что из семьи уходит. Вся дорога их разговор слышала. Все не по-людски, не приехал, не повинился. Вера потом долго одна была, а этот Андрей... Он и по товарной, и по женской линии специалист... У него на каждой станции баба. И все на него работают...

— Зачем вы меня во все это посвящаете? — сухо заметил Платон.— Меня это не касается.

— Вижу, что касается!

Без стука открылась дверь, и в комнату вернулась Вера.

Юля сразу развеселилась:

— Сейчас будешь врать, что опоздала на последний автобус!

— Вера, я так рад, что вы вернулись! — Платон засветился улыбкой.

— Я бы не вернулась, автобус на самом деле ушел! — склочным голосом парировала Вера.

— Правильно, стой на своем, раз ты такая ревнивая! — продолжала развлекаться Юля и тотчас сделала дружеский вывод.— Так, здесь я теперь лишняя!

— Что за глупости?! — фальшиво сказала Вера.

— Где мне, беспризорной, голову приклонить? — притворно страдала Юля.— Пойду-ка я прикорну в комнате матери и ребенка...— И многозначительно добавила: — До утра! Ох, сирота я несчастная!

— Вы самая чуткая на свете сирота! — воскликнул Платон.— Огромное вам спасибо, Юленька!

Уже в дверях Юля вспомнила:

— Да, мне тут один субчик пластинки предложил. Наши выпустили Челентано и Джо Дассена. Три рубля сверху за каждую.

— У меня проигрывателя нету, ты же знаешь! — развела руками Вера.

Юля с многозначительным видом прикрыла за собой дверь.

Платон и Вера остались вдвоем.

— Никуда я не опоздала! — сразу призналась Вера, опустив глаза в пол.— Просто не хотела оставлять вас с ней вдвоем. Она нахальная!

Платон во все глаза смотрел на Веру и почему-то молчал.

— Что же вы ко мне не пристаете? — перешла в атаку Вера.— Я же сама навязываюсь. Что вы молчите? Будете потом вспоминать, как застряли на промежуточной станции и подвернулась там одна официанточка. И завязался с ней романчик! Смешно... в комнате для иностранцев...

Платон все еще молчал.

— Она была, ну, не так чтобы очень... но поскольку дело-то было проездом...

— До этого вы все похоже рассказывали,— наконец-то заговорил Платон,— а тут ошибка! Она была необыкновенная, она была добрая, она была душевная, она была прекрасная, она была черт-те что!

— Господи! — вздохнула Вера.— Мне таких слов никогда не говорили!

Неизвестно, что бы сейчас произошло, вернее, известно, но... неожиданно раздался стук в дверь. Стук как в дверь, так и вообще, как правило, раздается неожиданно.

Платон отступил подальше от Веры и раздосадованно сказал:

— Нигде нет покоя!

На пороге с виноватым видом возникла Юля:

— Ребята, караул! Понимаю, как я не вовремя! Но нелетная погода! Если б вы знали, как я ненавижу нелетную погоду! Сейчас с аэродрома мне доставят их целую стаю. Набегаюсь я тут!..

— Как это все некстати! — вырвалось у Веры.

— Да! — покивала Юля.— Авиация работает возмутительно!

— Что у вас за вокзал? — удивился Платон.— Нигде нельзя остаться вдвоем!

— Ну, мы пошли! — сказала Вера.

Они покинули интуристовскую комнату, и тут Вера круто повернулась и вышла на платформу. Платон покорно следовал за ней. Дойдя до конца платформы, они спрыгнули на землю и зашагали вдоль железнодорожного полотна, вдоль бесконечных рельсов, то сбегающихся вместе, то разбегающихся в разные стороны.

— Ведете меня к себе домой? — высказал предположение Платон. — Так, вдоль железной дороги, ближе?

— Вы что? — изумилась Вера. — Туда двенадцать километров!

— Чтобы остаться с вами вдвоем, я пройду и тридцать! — расхрабрился Платон.

— Тогда потопали уж до Грибоедова, чего там!.. Вы сами оттуда?

— Да, родился на берегу реки Урал. Мы

жили недалеко от парка с красивым названием «Тополя». Тополей почти не осталось, а название прежнее. А потом мать от отца ушла, мне тогда десять лет было...

— К другому ушла?

— Да... И мы в Москву перебрались. Отец у меня — его весь город знает. — Тут в голосе Платона явно зазвучала нежность. — Он — детский доктор. Знаете, таких теперь нету, про таких Чехов писал. Через его стетоскоп прошли практически все. И те, которым под пятьдесят, и их дети, внуки... Ему в городе больше всех верят!

— Теперь я понимаю, в кого вы такой! — насмешливо заметила Вера.

— Я бы очень хотел быть похожим на него!..

Пути делали крутой поворот в сторону. Вера, а вслед за нею и Платон, тоже повернули в сторону. Здесь в тупике отдыхали пассажирские вагоны, много вагонов, с самых разных маршрутов.

— Понял, мы будем искать пустой вагон! — догадался Платон.

— Вы умный, но не совсем. Вагоны все заперты, чтобы шпана не лазила. Мы ищем мою двоюродную сестру, Зину, помните, я говорила, что она проводница?

— Вера, вы мне ужасно нравитесь! — вдруг признался Платон.

Вера оборотилась и внимательно посмотрела в глаза Платона, словно пытаясь понять серьезность его слов...

После Вера и Платон бежали по пустому, неосвещенному коридору вагона и ломились в дверь каждого купе. Все двери подряд были на запоре. Наконец одна из дверей поддалась и отодвинулась.

Вера и Платон влетели в купе, стремительно задвинули дверь и начали целоваться.

Потом Вера перевела дух, отступила на шаг и сказала:

— Все! Хватит!

— Нет, не хватит! Я только вхожу во вкус!

— Это добром не кончится! А я по купе не шляюсь!

— Я знаю.

Вера насторожилась:

— Ты на что намекаешь?

— Ни на что!

— Ты что имеешь в виду? — Вера повысила голос.

— Ничего не имею в виду!

— Нет, ты имеешь в виду, что я бегала в купе к Андрею! Но у нас с ним там ничего не было.

— Я верю!

— Нет, ты не веришь, я по глазам вижу!

— Да тут темно! — взмолился Платон.

— А я тебе повторяю — ничего не было!

— Да верю я тебе, честное слово!

— Ничему ты не веришь, у тебя на уме сейчас одно... И молчи! Ты ведь меня полюбить никогда не сможешь!

— Почему?

— Потому что я — вокзальная официантка, а ты — пианист.

— Не говори глупостей...

— Ты говоришь это, потому что тебе другого сказать нечего.

— Какое имеет значение, у кого какая профессия!

— Ты еще толкни речь про всеобщее равенство!

— Ну, Вера, ну, перестань! — растерянно забормотал Платон. — Иди ко мне!

— Я тебя привела в мягкий вагон, — нежно сказала Вера, — чтобы ты отдохнул. Отдыхай, горемыка.

Вера перешла в соседнее купе и заперлась. Теперь они лежали на соседних койках, но разделенные перегородкой.

— Как ты думаешь, — нарушила молчание Вера, — какой срок тебе могут дать?

— В лучшем случае — три года.

— Я приеду на суд, — вдруг заявила Вера, — и скажу им, что это не ты сделал...

Платон уже понимал, что Вера с ее характером действительно может приехать.

— Тебя никто не послушает!

— А я скажу, что ты мне сам рассказывал!

— А я отрекусь! Кому поверят — тебе или мне?

— Три года — это много.

— Много, — выдохнул Платон.

— Для меня это, впрочем, значения не имеет. Ты здесь больше не покажешься! — с горечью подытожила Вера.

— Вера, мы с тобой взрослые люди. Этот разговор через перегородку — противоестественен.

— И никогда у нас с тобой, пианист, ничего не будет! Потому что я тебя вот так вот сразу — взяла и полюбила! И только, пожалуйста, не говори, что ты меня тоже полюбил.

Платон повернулся спиной к обидчице и процедил сквозь зубы:

— Спокойной ночи!

Вера в соседнем купе тоже повернулась спиной.

Они помолчали. Довольно долго. Даже чересчур долго.

— Ты что делаешь? — наконец-то нарушила тишину Вера.

— Дуюсь! На тебя!

— А что собираешься делать?

— Спать! — ответил недогадливый Платон.

— Ты что, дуралей?

— Почему? — не понял Платон.

— Ты что, совсем дуралей?

— Теперь я понимаю, что совсем! — обрадованно воскликнул Платон, до которого наконец дошло. — Я иду!

И он ринулся в соседнее купе.

Вера отперла дверь...

Утром, когда Платон проснулся, Веры уже не было.

Платон соскочил со ступенек вагона и резво побежал вдоль состава к зданию вокзала. В утреннем ресторане было безлюдно. За служебным столом собрались официантки, буфетчица, повариха в белом полотняном колпаке, калькуляторша. Кто-то из женщин завтракал, кто-то вязал. Калькуляторша составляла меню, а Вера тихонько напевала популярную песню:

Нет, мой милый, никуда я не уеду,
А иначе мы друг друга обездолим...

Платон пересек ресторанный зал.

Вера посмотрела на Платона. Тот прислонился к стене и слушал, как Вера поет:

Нет, мой милый, все у нас не так-то просто...

— Иди, поешь! — вдруг приказала Вера. — Тебе накрыто!

Она показала рукой на соседний столик и продолжила песню.

Столик, за которым уселся Платон, поражал белизной скатерти, изысканностью сервировки и обилием еды. Но Платон не ел. Он не отрываясь смотрел на Веру...

По радио объявили:

— Скорый поезд Москва — Ташкент прибывает на первый путь.

Круглые вокзальные часы показывали 12 часов 10 минут.

В толпе оголодавших транзитников, штурмом бравших ресторан, Платон разглядел Андрея. Впрочем, разглядеть его было несложно. Могучий Андрей возвышался над всеми. Как и позавчера, Андрей нес два чемодана, других, разумеется. Андрей подошел к Вере, и они о чем-то заговорили. О чем именно, Платон не слышал. И это его раздражало.

— Здравствуй, крупиночка моя! — Андрей сиял сердечной улыбкой. — Прячь чемоданы и побежали! Поезд стоит двадцать минут.

Вера чувствовала себя виноватой:

— Извини, Андрюшка, но я больше не буду бегать к тебе в купе!

— А куда нам деваться?

— Ты не понял, хороший мой! Случилось несчастье!

— Что такое? — перепугался Андрей. — Дыни украли?

— Я подобрала тебе замену.

От изумления Андрей даже сел.

— Это действительно беда!.. И кто этот тип?

Этот тип подошел к Андрею и потребовал:

— Отдай паспорт!

— Извини, друг, — повинился Андрей. — Промашка вышла... Держи свой паспорт... С меня причитается...

— Возьми деньги, пожалуйста, это за твои дыни! — Вера протянула Андрею пачку ассигнаций, которая была спрятана в кармашке передника. Андрей взял деньги и небрежно засунул в карман.

— И выматывай отсюда! — угрожающе произнес Платон. — Чтоб я тебя больше на этом вокзале не видел!

Андрей захохотал:

— Так вот кто тут пристроился!

— А ну! Пошел вон! — повысил голос Платон.

— Ой, как я перепугался! — скорчил мину Андрей и легко, тыльной стороной ладони, ткнул Платона в лицо.

Тот не устоял на ногах и рухнул на пол.

— Значит, я тебя понимаю так: личные отношения у нас кончились, — Андрей обратился к Вере как ни в чем не бывало: — Ты мне изменила. Остались только лишь деловые контакты.

— Вон твои пустые чемоданы, под служебным столиком... — показала Вера.

— Я привез клевый товар! — перешел на шепот Андрей. — Легкий, чистый. Двенадцать пар австрийских сапог. Дефицит жутчайший. Ты пусти их по...

Но узнать, почем идут нынче австрийские сапоги на черном рынке, помешал Платон. Он поднялся с пола и изо всех сил ударил Андрея. Тот, не оборачиваясь, так врезал Платону, что пианист отлетел в сторону и свалился на пол, со звоном увлекая за собой стол с посудой.

Швейцар привычно засвистел.

— Деловые контакты тоже накрылись. Противно мне этим заниматься, — Вера говорила так, будто на ее глазах не происходило никакой драки.

— На что ты жить-то будешь, задавака?

— Как-нибудь проживу! — И Вера обратилась к пассажирам. — Не забывайте расплачиваться, товарищи!

Платон рассвирепел. Он поднялся и пошел на проводника, как танк. Но ударить Платон не успел.

— Отстань! Надоел! — поморщился Андрей и отпихнул противника. Незадачливый драчун опять упал.

— Что ж ты на ногах-то не держишься? — посочувствовал Андрей и обернулся к Вере. — Жалеть будешь, доска обструганная... — Андрей не мог простить Вере, что она дала ему отставку. Ни один мужчина не может этого простить. — На что я только польстился?.. Удовольствия от тебя кот наплакал!..

Вера повернула к Андрею расстроенное лицо:

— Правильно меня ругаешь, родной мой! Но что мне с собой поделать!

— Сапоги хоть продай, — попросил бывший возлюбленный.

— Милый, не могу! — категорически отказалась Вера.

В ресторане появился знакомый нам лейтенант по имени Николаша, обозрел поле битвы, увидел поверженного Платона, который с трудом вставал, цепляясь за стул.

— Что здесь происходит? Кто это вас так разукрасил?

Платон тяжело дышал.

— Кто его избил? — громко спросил милиционер. Пассажиры, не желая влипать в историю, немедленно потянулись к выходу, на ходу расплачиваясь с Верой.

Вера молчала, а Андрей ловко вытянул из брюк ремень, умело перетянул им оба чемодана с сапогами и добыл из-под служебного столика пустые чемоданы, в которых прежде были дыни.

— Сейчас будем составлять протокол! — пригрозил Николаша. — Откуда у вас синяк, товарищ пианист?

Школа вокзальной жизни не прошла для Платона бесследно.

— Это столб об меня ударился! — процитировал он хулигана, которого при нем допрашивал тот же Николаша.

— А по щеке кто заехал?

— Это семафор меня стукнул! — вид у Платона был невинный-наиневиннейший.

По радио объявили отправление ташкентского поезда.

Андрей оценил благородство Платона.

— Ты хоть интеллигент, но парень неплохой.

Андрей взвалил на себя чемоданы и кинулся к выходу.

— Дура ты, Верка! — успел он крикнуть на бегу и кинул ей несколько купюр. — Оплатишь бой посуды!

Андрей исчез с заступинского вокзала.

Вера подняла стол, постелила скатерть, а затем стала собирать с пола осколки.

— Николаша, ты иди. Все в порядке!

— Все в порядке! — подтвердил избитый Платон. — И я тоже в порядке!

Николаша, которому хватало других забот, охотно ушел.

— Пойду куплю тебе билет... А то смотреть на тебя тошно... — с грустной насмешкой сказала Вера. — Куда брать билет-то?

Платон недоуменно пожал плечами:

— Естественно, в Грибоедов. А оттуда я полечу в Москву.

— Я знаю. К той, которая по телевизору про погоду врет! — И, гордо вздернув голову, Вера зашагала прочь из ресторанного зала.

Затем проникла в билетную кассу, естественно, с заднего хода.

— Мне билет в Грибоедов!

— В какой вагон? — спросила кассирша.

— В самый что ни на есть мягкий. А то пассажир у меня весь раненный.

— Есть только общий!

— И тут ему не повезло, — покачала головой Вера.

В зале ожидания, проходя мимо междугородного телефона, Вера остановилась, подумала о чем-то, направилась к небольшому окошку, за которым разменивали монеты, и протянула рубль. Получив горсть пятнадцатикопеечных, Вера возвратилась к автомату, достала бумажку с московским номером Платона и набрала его.

— Это жена Платона Сергеевича?.. Здравствуйте... Нет, вы меня не знаете... — И тут спокойствие оставило Веру, и она нервно спросила: — Скажите, вы хорошо спите? Совсем не идиотский вопрос! — Вера бросила в автомат очередную монетку. — Как вы можете отправлять в тюрьму ни в чем не повинного человека?!

— Но я-то знаю, что это не он... Вы сидели за рулем! Вы!..

— Что? — Вера изменилась в лице. — Я вам не верю!.. — и издевательски добавила: — Чуть не забыла узнать — штакетник для забора вам завезли?

Вера повесила трубку и прислонилась к стене, будучи не в состоянии двинуться с места...

Так она постояла немного, а потом медленно побрела в ресторан.

Платон в гардеробе приводил в порядок пострадавший костюм.

— Вот ваш билет! — Вера протянула его Платону. — Поезд в Грибоедов отходит через сорок минут...

— Спасибо, — Платон поднял билет кверху, пытаясь разобрать на просвет цифры компостера. — Деньги я вам вышлю немедленно по приезде!

— Выйдем! Надо потолковать! — вдруг потребовала Вера.

Они шли по перрону. Молчали.

Потом Вера нарушила молчание:

— Я говорила с твоей женой, — перехватила удивленный взгляд Платона и разъяснила: — По телефону, конечно. Она утверждает, что это ты сбил человека!

— Действительно такое сказала? — переспросил Платон.

— И каким убедительным тоном!

Платон остановился:

— Она же не может сказать правду никому, тем более первому встречному.

— Но она мне это брякнула сразу же, без промедления. Это у нее отработано.

— Может быть, она и права. В протоколе ведь так и записано!

— Но ведь это же подло! — воскликнула Вера.

— Вот видишь, изменить уже ничего нельзя.

— Господи, беда-то какая! — прошептала Вера.

Платон нежно посмотрел на Веру, обнял за плечи.

— А ну, посторонись! — раздался зычный крик.

Они отскочили друг от друга. Автокар-разлучник потащил между ними бесконечную вереницу груженых тележек.

Сначала Платон и Вера растерянно смотрели друг на друга, потом заметались вдоль состава, пытаясь соединиться. Казалось, этому дурацкому составу не будет конца. А когда звякнула последняя тележка, Платон кинулся к Вере и прижал ее к себе.

Они стояли и долго целовались посреди перрона. Кто-то оборачивался на них, а кто-то и нет. Теперь часто целуются на улицах, а на перронах тем более.

Потом Вера и Платон взялись за руки и пошли к пешеходному мосту, который был переброшен через пути. Они медленно поднялись по деревянным ступеням, сделали еще несколько шагов и остались стоять на мосту, облокотившись на перила.

Под ними раскинулась вся станция со всем сложным хозяйством, с платформами, с многочисленными путями, с самыми различными строениями, с беспокойными маневровыми паровозами и замершими товарными составами.

— Как же ты будешь ехать до Грибоедова без денег? — забеспокоилась Вера.

— Как-нибудь доберусь...

— Возьми вот десятку! — Вера протянула красненькую бумажку.

— Не унижай меня!

Вера помотала головой:

— Женщина, которая любит, не может унизить. И не говори, пожалуйста, что ты мне немедленно вышлешь...

— Спасибо за царский подарок! — невесело улыбнулся Платон и принял деньги. — Я тебе и не могу вернуть, даже если захочу. У меня ни твоего адреса, ни твоей фамилии...

— Адрес простейший — Заступинск, ресторан на вокзале. А фамилия моя Нефедова. Минуточку... — протянула Вера. — А как твоя-то фамилия, я в паспорт не заглядывала...

— Зачем тебе? Лучше всего про меня забыть!

— Должна же я знать фамилию человека, которого должна забыть!

— Рябинин моя фамилия.

Вдали показался пассажирский поезд. Донеслось вокзальное радио, но что именно вещал диктор, здесь, на мосту, разобрать было невозможно. Внизу, на перроне, сразу стало полно людей.

— На Грибоедов, наверное, — догадалась Вера.

— Наверное, — Платон с горечью понимал, что через несколько минут ему придется уехать. — Если бы мне еще недавно сказали, что на промежуточной станции я полюблю вокзальную официантку...

— На прощанье ты меня оскорбляешь?

— На прощанье я тебе объясняюсь в любви!

Они снова начали целоваться.

Поезд тормозил у перрона.

— Сейчас мы доцелуемся до того, — подытожил Платон, — что я опять опоздаю на поезд.

— Опоздай, пожалуйста!

Платон вдруг отстранил Веру и ринулся по ступеням вниз:

— Только не провожай меня! У меня больше нет сил!

— У тебя двенадцатый вагон! — крикнула вдогонку Вера. — К сожалению, общий!..

— У меня скоро в жизни все будет общее! — горько пошутил Платон. — Прощай!

Платон подбежал к двенадцатому вагону и сунул билет проводнику, не сводя глаз с маленькой фигурки, замершей на мосту.

Заплаканная Вера следила за тем, как Платон вскочил на подножку. Вера махнула рукой и заплакала еще сильней.

Платон махнул ей в ответ.

Поезд медленно тронулся.

И вдруг, отстранив проводника, Платон спрыгнул с подножки вагона и побежал обратно к мосту.

Глаза Веры просияли, и она побежала навстречу.

Платон несся, как молодой, перепрыгивая сразу через две ступеньки, и где-то на середине лестницы они обнялись.

— Как я счастлива! — выдохнула Вера. — Я сейчас отпрошусь, пойдем домой!

— Мы перепутали, — осторожно сказал Платон, — это был не тот поезд. На Грибоедов пойдет через двадцать минут!..

...История о том, как он встретился с Верой, и была тем самым долгим воспоминанием, которое согревало Платона все девять километров на морозной пустынной дороге от исправительной колонии до поселка.

Оттопав эти километры, сильно озябший Платон оказался на крохотной железнодорож-

ной станции, затерявшейся среди бескрайних просторов неизвестно где. Издалека с угрожающим грохотом приближался пассажирский поезд. Он поравнялся с платформой и пошел мелькать прямоугольниками ярких окон и белыми эмалевыми табличками на каждом вагоне: «Метельск — Москва», «Метельск — Москва», «Метельск — Москва».

Платон проводил глазами поезд, красный огонек на последнем вагоне еще поморгал сквозь тьму, другая, настоящая жизнь исчезла. Платон повернулся и пошел прочь со станции, на которой после прохода поезда стало особенно темно, тихо и даже жутковато.

Найти дом, в котором жил Иван Герасимович, не составляло никакого труда.

Иван Герасимович был местным умельцем, и в его мастерской — и одновременно квартире — починялась любая техника: от холодильника до радиоприемника и от примуса до аккордеона.

— Здесь у вас наш аккордеон ремонтировался...

— Забирай! Вон он в углу! — показал мастер.

Платон поднял акордеон и профессионально попробовал звучание.

— Ну как? — не без гордости спросил Иван Герасимович. — Чисто звучит?

— Вроде да... А где тут у вас Лесная улица? Ко мне жена приехала. Вдруг! — Платон укладывал аккордеон в футляр.

— Выйдешь, сразу же за углом направо...

— И чего ей от меня надо? — пожал плечами Платон.

Иван Герасимович развеселился:

— Им всем одно надо! Сейчас выпьешь, как человек, закусишь, как человек, и ляжешь в человеческую кровать с женой, тоже как человек!

Но Платон не был расположен шутить:

— Мне расписаться в получении инструмента?

— Иди, гуляй! У нас все по-честному! — усмехнулся мастер. — У нас вокруг одни преступники!

Платон с аккордеоном на плече легко отыскал Лесную улицу и на Лесной улице нужный ему дом. Это оказалась самая обыкновенная бревенчатая изба. Окна в ней светились.

Платон постучал.

Однако же никто не отозвался.

Платон постучал еще раз и с тем же успехом.

Тогда Платон толкнул входную дверь. Дверь поддалась — заскрипела и отворилась. Платон миновал темные сени и постучал в комнату. Опять никто не ответил.

Тогда Платон распахнул и эту дверь и очутился в комнате. Здесь тоже никого не было. Но из-под абажура ярко желтела лампа. Бросался в глаза стол, накрытый белой крахмальной скатертью, и на нем множество тарелок с самыми разными кушаньями. Стол был накрыт на двоих.

Платон поставил в угол футляр с аккордеоном, вернулся к столу, по-хозяйски пододвинул себе стул, позабыв скинуть ватник, сел и не мешкая принялся за еду.

В разгар пиршества в комнате с молочным бидоном в руках появилась... Вера.

Платон поперхнулся пирожком и начал давиться. Вера поставила бидон, подошла к Платону и принялась стучать по его спине. На глазах у Платона выступили слезы. Неизвестно отчего — то ли оттого, что увидел Веру, то ли оттого, что злосчастный пирожок попал не в то горло.

Наконец Платон откашлялся, обалдело и счастливо поглядел на Веру и... взял следующий пирожок.

Вера также счастливо засмеялась, достала из-под подушки кастрюлю с куриным бульоном, перелила в тарелку и пододвинула тарелку Платону. Платон, причмокивая, хлебал бульон, не сводя с Веры влюбленных глаз. Вера полезла под другую подушку, извлекла оттуда еще одну кастрюлю и переложила в следующую тарелку котлеты с вареной картошкой. Картошку Вера полила сметаной, положила соленый огурчик. Потом открыла баночку с хреном.

Платон, расправившись с супом, накинулся на второе.

При виде того, как мощно наворачивает Платон, у Веры на глазах блеснули слезы. Неизвестно отчего — то ли от радости встречи, то ли оттого, что Платон некормленый.

Вера подняла бидон, налила в стакан молока и подала Платону... Наступила очередь яблочного пирога. Официантка еле успевала обслуживать прожорливого клиента.

Платон взялся за пирог с такой энергией, словно до этого еще ничего не ел. Платон уплетал за обе щеки и пялил глаза на Веру с немым обожанием. Неизвестно отчего — то ли он любил Веру, то ли яблочный пирог.

Вера смотрела на Платона с нежностью, жалостью, любовью, состраданием, восхищением и испугом. Так как боялась, что наготовленной еды не хватит.

— А пирог-то подгорел! — озорно сверкнул глазами Платон.

— Я думала, ты тут разучился разговаривать! — улыбнулась Вера. — Что ж до сих пор-то молчал?

— Предлога не было!.. — И с хитрецой добавил: — Только зря ты сюда приехала! Ничего у нас с тобой не получится!

— Почему? — встревожилась Вера.

— Опять социальное неравенство. Ты у нас вон кто — официантка! А я-то всего-навсего — шнырь!

— Кто, кто? — не поняла Вера.

— Я сижу по статье двести одиннадцатой. Поэтому я в расконвойке...

— В чем ты?

— Меня без конвоя пускают. Я убираю служебные помещения. Они не в зоне, они на свободе. А шнырь — это значит уборщик.

— Как же я так промахнулась? — притворно ужаснулась Вера. — Ехала к пианисту, а приехала к уборщице.

— Да, я тебе не ровня! Ты не обидишься, если я еще немного поем?.. Вкусно очень.

Ночь миновала. Стрелка на циферблате добралась до шести часов утра. Поселок начал просыпаться. В доме на Лесной улице надсадно задребезжал будильник и даже стал приплясывать, будто от нетерпения.

Но Вера и Платон, которые безмятежно спали в одной постели на одной подушке, не услышали тревожного сигнала. Они продолжали спать.

Стол был еще завален остатками вчерашнего кулинарного праздника. Тусклый свет раннего утра едва пробивался сквозь окно.

Вера неожиданно приоткрыла глаза и метнула взгляд на часы. Было уже без двадцати семь!

Вера вскрикнула и испуганно принялась тормошить Платона:

— Вставай! Скорее! Уже без двадцати семь!

— Я пропал! Я не успею! — Пробуждение Платона было ужасным.

— Бежим! Я с тобой! — Вера лихорадочно вскочила.

На ходу одеваясь, Платон, а за ним Вера буквально вылетели на улицу.

— О, черт! — вдруг спохватился Платон. — Я же забыл этот... аккордеон!

— Я его потом доставлю! — пообещала Вера, но Платон уже мчался обратно. Через мгновение он появился с аккордеоном на плече.

Они неслись по улице.

— Ты меня не жди, беги вперед! — говорила на бегу Вера.

— Я быстрее не могу!

— Отдай мне аккордеон!

— Ты что? Ты ведь женщина!

— Я знаешь какие подносы таскаю? Я не женщина, я официантка!

Они оставили позади поселок и торопились сейчас по безлюдной дороге, ведущей в колонию.

— Я твердо решила, я останусь жить здесь!

— Где? — не понял Платон.

— В поселке, рядом с тобой!

— Не сходи с ума!

— Поздно, я уже сошла!

— У тебя ребенок!

— Я ее привезу сюда! Это будет сибирский ребенок!

— Я тебе не позволю.

— У тебя нет права голоса! Ты — заключенный!

Они бежали, бежали, бежали и на ходу вы-

ясняли отношения. Без привычки они быстро устали и выбились из сил.

— Брось аккордеон! — требовала Вера.

— Меня отпустили не к тебе, меня отпустили за аккордеоном! Который час?

— Двадцать минут восьмого!

— О, господи! — вырвалось у Платона, и он попытался передвигаться еще быстрее.

— Слушай, пожалуйста, подай заявление о разводе! — вдруг попросила Вера, жалобно попросила.

— Прямо сейчас? Или когда добегу?

— Потом.

— Ты моя ненаглядная! Я тебя очень люблю!..

— Когда ты выйдешь, какие у тебя планы? — задала неуместный вопрос Вера.

— Жить с тобой!

— Я тоже только об этом и думаю! — мечтательно произнесла Вера. — А где мы будем жить?

— Потом решим! Можно в Заступинске, можно в Грибоедове у отца! — Платон трусил по снегу, тяжело дыша.

— Я хочу, чтобы ты стал знаменитым пианистом!

— О чем ты говоришь? Пианист должен каждый день играть, а не мыть полы!

— Ничего! — утешила Вера. — Ты свое наберешь! Будешь сидеть дома и тренироваться с утра до вечера. А я тебя прокормлю.

— Не говори ерунды! На чем я буду тренироваться?

— У меня деньги отложены! Я тебе пианино куплю! — пообещала Вера, продолжая ковылять. — А если пианино будет тебе мало, я осилю и рояль! — И умоляюще добавила: — Ты только сейчас добеги, пожалуйста!

Платон неожиданно свалился на снег.

— Кажется, я уже добежал. Больше не могу!

— А ну, вставай! — прикрикнула Вера. — Чего ты разлегся?!

— Сил нету! — кротко объяснил Платон.

— Ты через силу!..

Вдруг на дороге показался «газик», который катил в сторону колонии. Вера запрыгала, замахала руками:

— Стойте! Остановитесь!

Газик притормозил. А Платон поспешно достал из кармана зеленую бирку со своей фамилией и пристегнул к ватнику.

Приоткрылась дверца, и из машины высунулся холеный тип, одетый в темное пальто с серым каракулевым воротником, тепло улыбнулся Вере и любезно предложил:

— Прошу вас, снежная королева, садитесь!

— Спасибо большое! — лицо Веры засветилось. — Вас бог послал. — И позвала: — Платон! Вставай! Мы спасены! Поехали!

Платон приподнялся, но холеный пассажир изменился в лице и брезгливо поморщился:

— Заключенных не возим!

Он подал знак водителю, и газик укатил.

Платон и Вера растерянно глядели ему вслед.

— Черт с ним! — безнадежно вздохнул Платон. — Пусть мне впаяют новый срок! Бежать я больше не в состоянии!

Вера схватила Платона за плечи и стала приподнимать:

— Ну-ка, вставай! Живо! Слюнтяй! Хочешь, чтобы я тебя лишних два года ждала? Уже без четверти восемь!

Платон, пошатываясь, встал, поднял аккордеон. Вера помогла взвалить его на плечо. Совершенно неожиданно Платон припустился довольно резво, откуда только силы взялись. Вера, оступаясь и проваливаясь в снег, едва поспевала за ним.

Но силы у Платона хватило ненадолго. Он снова едва волочил ноги. Наконец не выдержал, уронил аккордеон и пошел дальше, не оглядываясь.

— Миленький! — послышалось Платону сзади. — Хороший мой! Единственный! Я так тебя люблю! Пожалуйста! Иди поскорее! Осталось совсем немножко! Чуть-чуть! Ты замечательно идешь, только медленно!

— Который час?

— Еще семь минут! — подбадривал сзади добрый голос Веры. — Смотри, смотри, какая красота — вон уже твой забор виден!

— До него еще очень далеко. Все бессмысленно. Я все равно не успею! — Платон огля-

нулся и увидел, что Вера плетется сзади, сгибаясь под тяжестью аккордеона.

— А ну, отдай!

— Я сама!

Платон отнял инструмент и заковылял дальше.

Тем временем в исправительно-трудовой колонии, куда так рвался Платон, заключенные уже выстраивались на плацу для утренней поверки.

Платон снова упал и от отчаяния уткнулся лицом в снег:

— Вера, беги и скажи, что я здесь!

Вера сделала несколько неровных шагов и... свалилась, заплакала:

— У меня не идут ноги!

На плацу дежурные офицеры поштучно пересчитывали заключенных, которые были привычно разбиты на несколько групп.

Вера и Платон, обессилевшие, лежали на снегу в нескольких шагах друг от друга. Буквально в ста — ста пятидесяти метрах от них виднелась заветная тюрьма.

— Как обидно, — плача, сказала Вера, — а счастье было так близко...

— И так невозможно! — Платон нашел в себе мужество пошутить. — По-моему, я умираю. Сколько времени?

— Мы уже опоздали на две минуты! — прошептала Вера и, собравшись с силами, закричала сквозь слезы, пытаясь привлечь внимание караульного на сторожевой вышке: — Эй, скажите там... он здесь!.. Рябинин здесь!.. Эй, на вышке!

— Я здесь! — орал Платон. — Здесь я!.. Я не опоздал!..

— Он нас не слышит!..

— То, что не в зоне, его не касается, — прошептал Платон.

И тогда Вера предложила последнее:

— Играй!

— Что?

— Играй! Только поскорее! И громко!

Платон понял. Дрожащими руками он стал расстегивать футляр аккордеона, перевалился на спину и, лежа, начал играть.

— Громче! — умоляла Вера. — Громче!

В колонии заканчивалась утренняя поверка. Дежурные офицеры по очереди докладывали старшему:

— Поверка сошлась!

— Поверка сошлась!

А третий офицер доложил:

— Одного не хватает!

Старший помрачнел:

— Кого?

— Рябинина!

— Рябинина? — переспросил старший. — Значит, не вернулся?

— Так точно. Побег!

Но в этот момент до плаца донеслись далекие звуки. Где-то кто-то играл на аккордеоне. Старший офицер прислушался:

— Да нет. Здесь он! Он вернулся!..

Платон все играл и играл, лежа на снегу. И Вера и Платон так и не знали — услышали их или нет...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Мать Мария», 10 ч.
Авторы сценария С. Колосов, Е. Микулина. Режиссер С. Колосов. Оператор В. Железняков. Художник М. Карташов. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: Л. Касаткина, Л. Марков, И. Горбачев, А. Тимошкин, В. Полонская, Е. Ханаева, В. Дворжецкий, Ю. Родионов, Дитер Манн, Н. Бондарчук. А. Лебедев, П. Гаудиньш, Е. Кокалевская, В. Золотухин, М. Неганов, Г. Яковлев, Ю. Катин-Ярцев, А. Майкова.

«Мосфильм» (СССР) — «Каносите-2» (Мексика) — «Видес Интернейшнл» (Италия).

«Красные колокола». Фильм первый: **«Мексика в огне»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария С. Бондарчук, В. Ежов, при участии Рикардо Гарибая, Карлоса Ортиса Техеды, Антонио Сагуэры. Режиссер С. Бондарчук. Оператор В. Юсов. Художник Л. Шенгелия, при участии Франсиско Магаена, Джантито Буркьелларо. Композитор Хоакин Гутиеррес Эрас. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: Франко Неро, Урсула Андрес, Хорхе Луке, Бланка Герра, Эраклио Сепеда, Хорхе Рейносо, Роберто Рой, Эрика Карлсон, Тринидат Эслава, Мартин Ла Салле, Умберто Элизондо, Сальвадор Харкин, Роберто Шлессер, Гуадалупе Пинеда, Роже Кудней, Жаклин Эванс, Карлос Кардан, Арманде Дуарте, Онорато Магалони, В. Томкус.

«Красные колокола». Фильм второй: **«Я видел рождение нового мира»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия —7 ч.
Авторы сценария С. Бондарчук, Антонио Сагуэра. Режиссер С. Бондарчук. Оператор В. Юсов. Художник Л. Шенгелия. Композитор Г. Свиридов. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: А. Устюжанинов, Франко Неро, Сидней Ром, Б. Ступка, А. Сайко, В. Баринов, П. Воробьев, Т. Даушвили, Д. Домбровский, Ю. Балмусов, И. Скобцева, Н. Буров, В. Седов, Г. Колчицкий.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Колыбельная для брата» (по одноименной повести В. Крапивина), 7 ч.
Авторы сценария В. Крапивин, С. Фурин. Режиссер В. Волков. Оператор А. Кириллов. Художник О. Кравченя. Композитор С. Томин. Звукооператор А. Голыженков.
Роли исполняют: Егор Грамматиков, Лена Москаленко, Володя Зотов, Валерий Федорищев, Андрей Монахов, В. Пучков, Л. Блинова, С. Павлова, Л. Дуров, А. Назарова, К. Ильенко, Костя Боленко.

Киностудия «Ленфильм»

«Сквозь огонь» (по одноименной повести А. Попова), 8 ч.
Автор сценария А. Шульгина. Режиссер Л. Макарычев. Оператор А. Чиров. Художник А. Федотов. Композитор В. Кладницкий. Звукооператоры Г. Эльберт, Е. Демидова.
Роли исполняют: Боря Кричевский, А. Булдаков, Т. Бедова, А. Суснин, Г. Штиль, В. Букин, Н. Дмитриева, М. Семенов, Э. Зиганшина, С. Киреева, В. Смирнова, Е. Павловская.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Тайны святого Юра», 8 ч.
Авторы сценария В. Пидпалый, В. Добрычев. Режиссер В. Пидпалый. Операторы А. Пищиков, С. Лисецкий. Художник М. Раковский. Композитор Г. Ляшенко. Звукооператор Р. Крупенина.
Роли исполняют: А. Харитонов, В. Талашко, Е. Дедова, В. Щербаков, С. Полежаев, Б. Ступка, А. Гай, Ф. Стригун, Г. Щербаков, А. Федоринский, Л. Богдан, С. Иванов, Ю. Сотничук, Е. Чекан, В. Шпудейко, И. Найдук.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Личные счеты», 8 ч.
Автор сценария А. Борин. Режиссер А. Карпов. Оператор А. Николаев. Художник В. Кубарев. Композитор Е. Глебов. Звукооператор В. Морс.
Роли исполняют: В. Спиридонов, Т. Ташкова, В. Тарасов, В. Титова, В. Эренберг, Б. Руднев, Т. Маркхель, А. Серский, П. Юрченков.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Брат», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Т. Баблуани. Оператор В. Андриевский. Художник Н. Байдарашвили. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор Г. Кунцев.
Роли исполняют: А. Самхарадзе, Л. Турманидзе, О. Мегвинетухуцеси, Ш. Нозадзе, Т. Долидзе.

Киностудия «Казахфильм»

«Орнамент», 8 ч.
Автор сценария Р. Хуснутдинова. Режиссер А. Альпиев. Оператор А. Даулбаев. Художник А. Садыханов. Композитор С. Байтереков. Звукооператор Ж. Мухамедханов.
Роли исполняют: К. Тастанбеков, С. Яшкулов, О. Кутманалиев, К. Айсангалиева, М. Утекешева, Х. Адамбаева.

Киностудия «Таллинфильм»

«Шлягер этого лета», 9 ч.
Автор сценария Т. Каллас. Режиссер П. Урбла. Оператор А. Рус. Художник Р. Таммик. Композитор Р. Раннап. Звукооператоры К. Мююр, Т. Эльма.
Роли исполняют: Э. Химма, М. Вейнман, А. Лутсепп, Г. Абдрахманова, А. Тальвик, Ю. Ярвет, П. Лилье.

Киностудия «Узбекфильм»

«Дорогие мои москвичи», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Х. Ахмар. Операторы И. Гелейн, Н. Хмара. Художник В. Мякотных. Композиторы Е. Птичкин, П. Сальников. Текст песен Р. Рождественского. Звукооператор К. Бурибаев.
Роли исполняют: И. Хаджа Ахмар, А. Эргашев, Ф. Умарова, Н. Репьева, Х. Ахмар, Ф. Кадырова, О. Измайлов, З. Абдурахманова.

С 80-летием

ДОЛИДЗЕ Семена Виссарионовича, кинорежиссера,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

АПСОЛОНА Андрея Николаевича, кинорежиссера

КРЕПСА Владимира Михайловича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР, лауреата Ломоносовской премии

ТОБАК Эсфирь Вениаминовну, режиссера-монтажера,
заслуженного работника культуры РСФСР

ШЕЙНИНА Семена Альтеровича, кинооператора

С 70-летием

БРОВИНА Константина Петровича, кинооператора

ЕРМАКОВА Евгения Андреевича, кинорежиссера

ЛАЛАЯНЦА Валентина Георгиевича, художника

ОДИНОКОВА Федора Ивановича, киноактера

РЫЖОВА Ивана Петровича, киноактера,
народного артиста РСФСР

С 60-летием

СЕГЕЛЯ Якова Александровича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР

СЛЕСАРЕНКО Анатолия Алексеевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств УССР

ХОДЖИКОВА Султан-Ахмета Конгыр Ходжаевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Казахской ССР,
лауреата Государственной премии Казахской ССР

ЮДИНА Геннадия Петровича, киноактера,
лауреата Государственной премии СССР

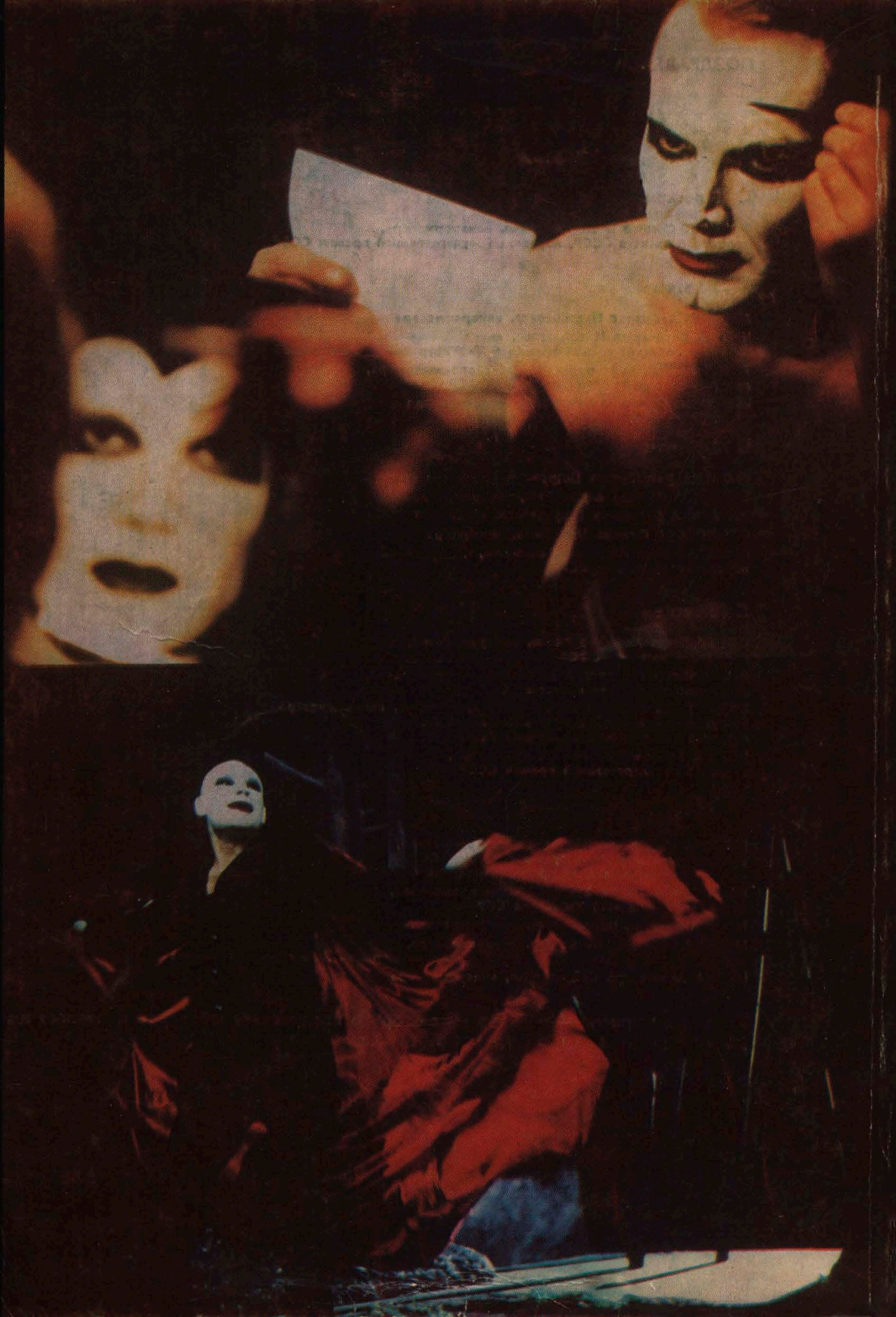
С 50-летием

ГЕДРИСА Марионаса Винцовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Литовской ССР,
лауреата Государственной премии Литовской ССР

КАБУЛОВА Анатолия Зухуровича, кинорежиссера,
заслуженного артиста Узбекской ССР

ЛЕВИНА Василия Николаевича, кинорежиссера

МИТТУ Александра Наумовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата премии Ленинского комсомола

ШЕЙНА Александра Самуиловича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов